

सेठ भोलाराम सेकसरिया-स्मारक ग्रन्थमाला-८

हिंदी के कृष्ण मूर्ति कालीन साहित्य में संगीत

लेखिका

उषा गुप्ता, एम० ए०, पी०-एच० डी०

हिंदी विभाग

लखनऊ विश्वविद्यालय



प्रकाशक

लखनऊ विश्वविद्यालय

प्रथम संस्करण ११००

मूल्य — पंद्रह रुपये

मुद्रक—
नव-ज्योति प्रेस,
पानवरीबा, चारबाग, लखनऊ

ममो

और

पापा को

कृतज्ञता प्रकाश

श्रीमान् सेठ शुभकरन जी सेकसरिया ने लखनऊ विश्वविद्यालय की रजत जयंती के अवसर पर बिसवाँ शुगर फैक्टरी की ओर से बीस सहस्र रुपये का दान देकर हिंदीविभाग की सहायता की है। सेठ जी का यह दान उनके विशेष हिंदी अनुराग का द्योतक है। इस धन का उपयोग हिंदी में उच्च कोटि के मौलिक एवं गवेषणात्मक ग्रंथों के प्रकाशन के लिये किया जा रहा है, जो श्री सेठ शुभकरन सेकसरिया जी के पिता के नाम पर 'सेठ भोलानाथ सेकसरिया स्मारक ग्रंथमाला' में संग्रहित होंगे। हमें आशा है कि यह ग्रंथमाला हिंदी साहित्य के भंडार को समृद्ध करके ज्ञानवृद्धि में सहायक होगी। श्री सेठ शुभकरन जी की इस अनुकरणीय उदारता के लिये हम अपनी हार्दिक कृतज्ञता प्रकट करते हैं।

दीनदयालु गुप्त

प्रोफेसर तथा अध्यक्ष, हिंदी तथा आधुनिक
भारतीय भाषा-विभाग,
लखनऊ विश्वविद्यालय

विषयानुक्रमणिका

विषय		पृष्ठ
उपोद्घात	डॉ० दीनदयालु गुप्त, एम०ए०, एल०एल०बी०, डी०लिट०	१-२
प्रस्तावना	डॉ० विपिनविहारी, त्रिवेदी, एम०ए०, डी०फिल०	१-२
भूमिका		क-द
संकेताक्षर		

प्रथम अध्याय

(प्रवेश १-४६)

मध्यकालीन हिंदी साहित्य में कृष्णभक्तिशाखा की स्थापना और उसका क्षेत्र	१-२
कृष्णभक्तिकालीन कवि और उनकी कला-कृतियों का उल्लेख—	२-१२

वल्लभ संप्रदाय २-५; गौड़ीय संप्रदाय ६; राधावल्लभीय संप्रदाय ६-८;
हरिदासी संप्रदाय ८-९; निंबार्क संप्रदाय ९-१०; संप्रदाय मुक्तकवि
१०-१२

कृष्णभक्तिकालीन कवियों के संगीत-ज्ञान का परिचय—	१२-४६
-------------------------------------------------	-------

सूरदास १३-१६; परमानंददास १७-२२; कुंभनदास २२-२५; कृष्णदास
२६-२८, नंददास २८-३०; चतुर्भुजदास ३०-३३; गोविंदस्वामी ३३-३६;
छीतस्वामी ३६-३८; गदाधर भट्ट ३८; सूरदास मदनमोहन ३९-४०;
हितहरिवंश ४०; हरिदास स्वामी ४१-४३; मीराबाई ४३-४६;
राजा आसकरण ४६-४८; गंगवाल ४८-४९

दूसरा अध्याय

(संगीत और साहित्य ५०-१००)

संगीत क्या है	५०-५१
संगीत के आधार—	५१-६४

नाद ५१-५३; श्रुति ५३-५४; स्वर ५५-५८; ग्राम ५८-५९;
मूर्च्छना ५९; तान ५९-६०; सप्तक ६०-६१; वर्ण ६१; अलंकार ६२;
पकड़ ६२; जाति ६२; राग ६२-६४

संगीत की व्यापकता	६४-६८
-------------------	-------

संगीत की महत्ता	६८-८०
संगीत एवं काव्य में पारस्परिक संबंध	८०-८४
संगीत कला एवं काव्य कला में समानतायें	८४-८६
कलाओं में संगीत कला की श्रेष्ठता	८६-९६
संगीत एवं काव्य के पारस्परिक संबंध के उपादान—	९६-९९
राग ९६-९७; संगीतमय भाषा ९७-९८; लय ९८; काव्य के उपादान	
९८-९९	
साहित्य में संगीत का औचित्य	९९-१००

तृतीय अध्याय

(कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत प्रेरणा के उपादान १०१-११५)

आध्यात्मिक महत्ता तथा कविरूप	१०१-१०६
पूर्व परम्परा	१०६-११०
कवियों के आराध्य विषय तथा दृष्टिकोण	११०-११३
पुष्टिमार्गीय सेवाविधि	११३-११५
कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत का स्वरूप	११५

चतुर्थ अध्याय

(कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत संबंधी उल्लेख ११६-१७१)

संगीत संबंधी ग्रंथों की रचना और उसका विस्तृत विश्लेषण	११६-११७
संगीत संबंधी साहित्य में प्राप्त उल्लेख—	११८-१७१
संगीत के भेद प्रभेदों, अंग उपांगों तथा पारिभाषिक शब्दों का उल्लेख	
१२१-१२४; राग रागिनियों का उल्लेख १२४-१३२; गायन के	
प्रकारों का उल्लेख १३२-१३३; वाद्ययंत्रों का उल्लेख १३३-१३६;	
तालों का उल्लेख १३६-१४०, नृत्य का उल्लेख तथा वर्णन	
१४०-१५२; संगीत की व्यापकता का उल्लेख १५२-१५५; संगीत	
की महत्ता का उल्लेख १५५-१६०; कीर्तन और भजन गायन की	
महिमा तथा उसमें मन को लीन रखने के लिये दी गई चेतावनी	
संबंधी उल्लेख १६०-१६४, संगीत संबंधी आत्म-विषयात्मक उल्लेख	
१६५-१७१	

पंचम अध्याय

(कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ १७२-२१६)

राग की उत्पत्ति तथा विकास

१७२-१७७

कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय में प्रचलित राग-रागिनियाँ—

१७७-१८६

नारद १७८; मेषकर्ण १७८-१८६; सोमेश्वर १७६-१८०; भरत १८०-१८१; रागार्णव १८१; हनुमत १८१-१८२; शिव १८२; कल्लिनाथ १८२-१८३; पुडरीक विट्ठल १८३-१८४; अबुल फजल १८४; कुंभकर्ण १८५; नारद १८५-१८६

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ—

१८६-२११

सूरदास १८८-१९०; परमानंददास १९०-१९१; कुंभनदास १९१; कृष्णदास १९१-१९२; नंददास १९३; चतुर्भुजदास १९३-१९४; गोविंदस्वामी १९५; छीतस्वामी १९५-१९६; गदाधर भट्ट १९६-१९७; सूरदास मदनमोहन १९८-१९९; हितहरिवंश १९९-२०३; व्यासजी २०३-२०४; हरिदासस्वामी २०४-२०५; विट्ठल विपुल २०५-२०६; विहारिनदास २०६-२०७; श्री भट्ट २०७-२०८; परशुराम २०८-२०९; मीराबाई २०९; राजा आसकरण २०९-२१०; गंग ग्वाल २१०-२११;

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियों की कोटियाँ

२१२-२१३

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियों तथा उनकी संख्या के अध्ययन से प्राप्त विशेषतायें

२१३-२१६

षष्ठ अध्याय

(कृष्णभक्तिकालीन साहित्य की समीक्षा संगीत सिद्धांतों के निकष पर २१७-२८६)

रस और राग सिद्धान्त

२१७-२२२

राग, ऋतु और समय सिद्धांत

२२२-२२५

राग की प्रकृति, गुण तथा प्रभाव

२२५-२२७

उपर्युक्त तीनों दृष्टिकोणों से बाह्य और आंतरिक आधारों पर कृष्णभक्ति-

कालीन साहित्य में प्रयुक्त पदों की समीक्षा

२२७-२८६

सप्तम अध्याय

(कृष्णभक्तिकालीन संगीत की भाषागत विशेषतायें २८७-३२८)

ब्रजभाषा का प्रयोग

२८७-२९६

मीरा की भाषा

२९६-३०१

री, अरी, एरी आदि शब्दों का प्रयोग

३०१-३०५

अनुस्वारयुक्त दीर्घ स्वरों का प्रयोग

३०६-३०९

शब्दों की ध्वनि शक्ति—

३१०-३२७

भाषा में भावात्मकता ३१०-३२१; शब्दालंकार ३२१-३२७;

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य की संगीतमय भाषा पर एक सामान्य दृष्टि

३२७-३२८

अष्टम अध्याय

(लय, ताल और गायन प्रणाली के आधार पर कृष्णभक्तिकालीन
साहित्य में प्रयुक्त पदों की समीक्षा ३२६-३६४)

कृष्णभक्ति-युगीन साहित्य में प्रयुक्त पद-शैली	३२६-३३२
लय—	३३२-३४७
भावानुकूल विलम्बित, मध्य तथा द्रुतलय का प्रयोग ३३२-३३६;	
तुक अथवा अन्त्यानुप्रास ३३६-३४७;	
कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त ताल और उनकी समीक्षा	३४७-३५४
कृष्णभक्तिकालीन कवियों की गायन प्रणाली	३५४-३६४

परिशिष्ट

सहायक ग्रंथ सूची	३६५-३७६
राग-रागिनियों के बारह चित्र	
ग्रंथ नामानुक्रमणिका	३७७-३८२
पात्र नामानुक्रमणिका	३८३-३८६

उपोद्घात

संगीत मे चंचल मन को मुग्ध करने की अमोघ शक्ति है, इस तथ्य को सभी मानते हैं। इसी मोहिनी शक्ति के कारण भक्तों ने भी चित्तवृत्ति के लिए अन्य साधनों के साथ संगीत को भी साधन रूप में अपनाया है। यो साधारण जीवन में भी संगीत की महत्ता और लोक प्रियता सर्व विदित है। मनुष्य तो क्या पशु जगत भी संगीत की स्वर-लहरी के वशीभूत हो जाता है। संगीत की रमणीयता के कारण ही बहु विषयक साहित्य में कवियों ने इसका समावेश किया है। वाक्य की रसात्मकता भाव पर तो निर्भर रहती ही है परन्तु वाक्य की लय और उसकी संगीतमयी भाषा भी उस रसात्मकता को द्विगुणित कर देती है। हिन्दी साहित्य के निर्गुण-सगुण सन्तो, धर्म-प्रचारको तथा लौकिक कवियों ने अपने भाव और विचारों को संगीतमयी वाणी में व्यक्त किया है। हिन्दी साहित्य के मध्यकालीन कृष्ण-भक्तों के काव्य में प्रेम और सौन्दर्य के साथ संगीत का सुखद समन्वय हुआ है। कृष्ण-भक्तों ने अपनी विनय, अपनी अकिंचनता, अपनी सासारिक प्रतारणाओं की वेदना, अपने आराध्य-कृष्ण का माहात्म्य, अपनी शरणागति की भावनाये तथा उनके चरित्र, संगीत की सरसता के सहारे व्यक्त किये हैं। उनके काव्य में संगीत-तत्त्व का विशिष्ट समावेश है। उन्होंने लोक और शास्त्रीय दोनों प्रकार के संगीत का अध्ययन किया था और दोनों प्रकार के संगीत को उन्होंने अपनी भावना की अभिव्यञ्जना का माध्यम बनाया था। गीत गोविन्द के रचयिता जयदेव, विद्यापति, अष्टछाप के सूरदास, परमानन्ददास, कुमनदास, नन्ददास, गोविन्दस्वामी, स्वामी हरिदास, श्री हितहरिवंश, मीरा आदि भक्त-जन उच्च कोटि के शास्त्रीय गायक थे। अष्टछाप की तो कीर्तन-सेवा उनकी दिनचर्या का एक अंग ही थी।

कृष्ण की मोहिनी मुरली के स्वर के साथ कृष्णभक्तों का मधुर स्वर भी मुखरित है। वैष्णवों के वार्ता-साहित्य से विदित है कि अकबर जैसे विविध कला प्रेमी और कला-श्रयदाता इन भक्तों के पदगायन सुनने के इच्छुक रहते थे। अकबर के दरबार के प्रमुख गायक तानसेन ने हरिदास स्वामी तथा गोविन्दस्वामी से गान विद्या सीखी थी। यों तो हिन्दी का अधिकांश काव्य वृत्तों में बद्ध होने के कारण संगीतमय है परन्तु कृष्णभक्ति का साहित्य सरसता और मनमोहकता का एक अनुपम भंडार है।

बहुत समय से मैं चाहता था कि हिन्दी कवियों के लोक और शास्त्रीय संगीत तत्त्व का भी अध्ययन हो। इसी भाव से प्रेरित होकर मैंने सन् १९५२-५३ में कुमारी (अब श्रीमती) उषा गुप्ता को उनकी संगीत-प्रियता और संगीत की विशिष्ट रुचि के कारण, एम० ए० द्वितीय वर्ष के निबन्ध का विषय संगीत से सम्बन्धित दिया। यह निबन्ध इन्होंने योग्यता और अनुशीलन के साथ लिखा। फिर १९५३ में मैंने इन्हें “हिन्दी के कृष्ण भक्ति कालीन साहित्य में संगीत” विषय पी-एच० डी० हेतु दिया और हमारे विभाग के अनुभवी अध्यापक डा० विपिन विहारी त्रिवेदी इस कार्य के निर्देशक नियुक्त हुए। यह कहते हुए मुझे बड़ा हर्ष है कि डा० त्रिवेदी के सुयोग्य निर्देशन में श्रीमती गुप्ता को इस विश्वविद्यालय ने सन् १९५५ ई० में पी-एच० डी० की उपाधि प्रदान की।

विदुषी लेखिका ने अपनी इस अनुसंधान कृति को आठ भागों में विभाजित किया है। इसके आरम्भ में कृष्णभक्ति और उसके सम्प्रदायों पर प्रकाश डालते हुए कृष्ण-भक्तों की संगीत-प्रेरणा और उनके संगीत-ज्ञान का विवरण दिया गया है। इनके पदों में लोक और शास्त्रीय संगीत-तत्त्वों को बताते हुए, इनकी संगीतमयी भाषा का विश्लेषण भी किया गया है। इन भक्तों के साहित्य को श्रीमती डा० गुप्ता ने ताल, स्वर और विविध गायन-पद्धति की कसौटी पर भी परखा है। राग-रागिनियों की पुरातन स्वरूप-धारणा और चित्रों के आधार से भी अपनी विवेचना को लेखिका ने सारगर्भित बनाया है। छपे ग्रन्थों के अतिरिक्त हस्तलिखित अप्रकाशित सामग्री की सहायता से भी यह अध्ययन मौलिक और महत्वपूर्ण हो गया है। मैं इस कृति के लिए श्रीमती डा० गुप्ता और उनके निर्देशक डा० त्रिवेदी दोनों को बधाई देता हूँ। श्रीमती गुप्ता अपने विषय को डी० लिट० उपाधि के लिये भी बढा रही हैं और मुझे आशा है कि वे अपने इस संकल्प में भी सफल होंगी। वे प्रशंसा और शुभ कामना की पात्री हैं। लखनऊ विश्वविद्यालय से इस ग्रन्थ को प्रकाशित करते हुए मुझे बड़ा हर्ष है।

दीनदयालु गुप्त

डा० दीनदयालु गुप्त,
एम०ए०, एल०एल०बी०, डी० लिट०,
प्रोफ़ेसर तथा अध्यक्ष,
हिन्दी तथा आधुनिक भारतीय-भाषा-विभाग,
लखनऊ विश्वविद्यालय, लखनऊ।

प्रस्तावना

राग और विराग, अमर्ष और प्रसन्नता, हास्य और रुदन, उत्साह और निराशा, साहस और भय के सम-विषम क्षणों में व्यक्ति के आदोलित मन से अनायास जो स्वसंवेद्य निरपेक्ष उद्गार स्वरित हुए उनको उसने क्रमशः परिशीलन कर, अन्य अनुकूल स्वरों से अनुस्यूत कर तथा उत्तरोत्तर विचार और परीक्षण साधना द्वारा परसंवेद्य बना सकने में गायन के माध्यम से सफलता प्राप्त की। मुख से स्वर निसृत होने के साथ ही उसने क्षण विशेषों में यह भी लक्ष्य किया होगा कि उसके हाथ, पैर, कटि आदि एक विशेष ढंग से थिरकते हैं तथा कपोल, चक्षु, भ्रुकुटि आदि भी विशेष रूप से गति लेने लगते हैं जिनका परिज्ञान और अध्ययन नृत्य की मुद्राओं द्वारा गायन को सहायता प्रदान करने के लिये नियोजित हुआ होगा। गायन और नृत्य को सुव्यवस्थित रूप प्रदान हेतु कालांतर में वाद्य यंत्रों का अवलंब गवेष्टित हुआ होगा। किस प्रकार गायन, नृत्य तथा वादन कलाये विकसित होकर संगीत नाम धारण कर एक सक्षम कला में परिणत हुए यह एक स्वतंत्र और विस्तृत विवेचन का प्रसंग है परन्तु इतना निर्विवाद है कि संगीत एक शास्त्रीय कला बन कर मानव को लगभग प्रत्येक क्षेत्र में सहारा देने के लिये अवतरित हुआ।

जिस प्रकार हास्य और विनोद किसी मानव समुदाय या वर्ग के सांस्कृतिक स्तर के अनुरूप होते हैं उसी प्रकार किसी जाति अथवा देश का संगीत सुनकर हम उसकी सांस्कृतिक समृद्धि का पता पा सकते हैं। प्रत्येक जाति, वर्ग और देश के संगीत जलवायु और वातावरण से प्रभावित होने के कारण अपनी-अपनी विशेषता रखते हैं। वैसे इस समय पाश्चात्य और पूर्वी ये ही दो संगीत की प्रसिद्ध प्रणालियाँ हैं जिनका साधारण अभिज्ञान स्वरों की विषमता (disharmony) तथा समता (harmony) के विधान द्वारा सहज ही किया जा सकता है।

मानव की आदि दुर्बलता है अवलम्ब और प्रेरणा के स्रोत की चिरंतन खोज जिससे उसे सतत अग्रसर होने की शक्ति प्राप्त होती रहे। और प्रेम ने उसकी अभिलाषा की पूर्ति की है। यदि प्रेम लौकिक हुआ तो मानव ने लोक में अलौकिक कार्य कर दिखाये और यदि वह ईश्वरोन्मुख हुआ तो अध्यात्म क्षेत्र का दिव्य रूप वह दूसरों के लिये भी सुलभ कर सका। अनुसंधान कर्ता यदि खोज करे तो उन्हें अखिल विश्व के साहित्य और संगीत में प्रेम के इन्हीं उभय पक्षों की कृतियाँ अन्य भावों तथा संवेदनाओं की अपेक्षा अधिक मिलेंगी। लौकिक प्रेम से अलौकिक प्रेम में अपेक्षाकृत अधिक आस्था, स्थायित्व और शांति पाई जाती है क्योंकि वहाँ परपक्ष की शाश्वत-असीम अज्ञेयता के कारण मनोनुकूल स्वकल्पित आशा ही आशा और नितांत सहानुभूति रहती है इसी में बहुधा निराशा तथा उत्पीड़न के क्षणों में स्थूल के प्रति प्रेम परिवर्तित होकर सूक्ष्म अदृश्य सत्ता के प्रति भी हो जाता है। परमात्मा के प्रति प्रीति और प्रतीति चाहे किसी प्रलोभन वश हो या किसी अशक्तता वश अथवा भर दी गई निष्ठा के कारण, वह इतनी प्रबल होती है कि सब ओर से निराश और विदग्ध मानव अंततः उसी में

आकर त्राण पाता है। यही कारण है धार्मिक साहित्य की विपुलता का। और इस आध्यात्मिक रचना को जहाँ और जब संगीत का बल मिला है वह अत्यंत मर्मस्पर्शिणी हो गई है।

प्राकृत-अपभ्रंश युग में शैल्यूष और मागधो द्वारा साधारण जन-मन को रिझाने के लिये रचित डफली पर गाये जाने वाले गेय मात्रिक छंदों ने काव्य-कृतियों हेतु नवीन द्वार उन्मुक्त कर दिये थे। हिंदी साहित्य ने अपने उत्तराधिकार में यह ऐसी पैतृक सम्पत्ति प्राप्त की जिसका वह आज तक सदुपयोग करता चला आ रहा है। अपने युगारंभ से ही हिंदी की रचनाओं में मात्रिक वृत्तों को अपनाने के कारण गेय गुण की सम्पन्नता रही है। जहाँ तक धार्मिक साहित्य का संबंध है हिंदी का संतकाव्य जिसमें निर्गुणोपासक कबीर प्रभृति चिन्तकों के सरस स्वाभाविक पद, जायसी आदि सूफी सतों की गेय दोहा-चौपाई पद्धति पर प्रणीत प्रबोध काव्य तथा सगुणोपासक कृष्णभक्तों के सख्य भाव के अनन्य एकांतिक प्रणय के पद और राम भक्त तुलसी के दास्य भाव के विनय और दैन्य गर्भित पद एवं उनका गेय मानस-संगीत के दृष्टिकोण से दैवी वरदान है।

कृष्ण का चरित्र आदि से ही भारत में परम आकर्षण का केन्द्र बिंदु रहा है। श्रीमद्भागवत्, गीतगोविंद, विद्यापति पदावली आदि के माध्यम से उमने वह रूप प्रस्फुटित किया कि उससे मधुर भक्ति के अकुर फूटे। हिंदी के कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में सूर और मीरा प्रभृति भक्तों की कृतियाँ उत्कृष्ट कोटि के संगीत की रचनायें हैं। ये अनन्य भक्त काव्य-गुणों से तो पूर्ण थे ही संगीत-शास्त्र में भी पारंगत थे। संगीत और काव्य की मर्मज्ञता तथा सच्चे भक्त की तन्मयता और वीतराग भावना लक्ष्यकर ही सूरदास, कुमनदास, नंददास आदि भक्तों को आचार्यों ने अपना शिष्य बनाया था। इसमें कोई सन्देह नहीं है कि कृष्ण-भक्ति के प्रचार में इन भक्त कवियों के संगीत ने जादू का काम किया।

गायन में स्वर और ताल साधना प्रधान होती है और काव्य में शब्द-साधना के साथ वर्ण एवं मात्रा गणना। गायक शब्द का मुखापेक्षी नहीं होता और यही कारण है कि बहुधा हम शास्त्रीय गायकी में शब्दों की ऐसी तोड़-मरोड़ पाते हैं कि वास्तविक पद के अर्थ का ही पता नहीं लग पाता। परन्तु गायन की इस विशेषता से परिचित संगीतज्ञ-कवियों के पद गायक के स्वरो में बँधकर ठीक उतरते हैं। कृष्णभक्तिकालीन काव्य को ऐसे अनेक संगीतज्ञ कवियों का योग मिला जिससे अभिभूत हो उनकी कृतियों का आकलन करने के लिए डॉ० उषा गुप्ता ने उनके अध्ययन को अपने निबंध का विषय बनाया और भातखंडे संगीत-विश्वविद्यालय में प्राप्त संगीत-शिक्षा उनकी सहायिका बनी।

‘निज कवित केहि लाग न नीका’ को आधारित कर मैं अपनी प्रिय शिष्या के प्रस्तुत निरन्तर्यवेक्षण के विषय में कुछ न कहना ही समुचित समझता हूँ। ‘सतनि जीहा जासु’ सहृदय समालोचक विद्वत् वर्ग के विचारार्थ कृति प्रस्तुत है, वे ही इसका निर्णय करें।

भूमिका

पुरुष-नारी-सौन्दर्य, ईश्वरोपासना, जलकल ध्वनियों, पक्षियों के कलरव गान आदि संगीत के प्रेरक तत्व कहे जाते हैं। संगीत को विश्व के पदार्थों में अभिनवीकरण का श्रेय मिला है। चिरकाल में इसने मानव-मस्तिष्क में नवीन रंग भरकर भावनाओं की मधुरिमा की सृष्टि की तथा निराशा के प्राण में आशा और आनंद के उत्स पैदा कर दिये और कालान्तर में यह विश्व का नैतिक विधान बनकर लोक को दिव्य सौन्दर्य प्रदान करने वाला हुआ। शांति और आनंद की खोज ने भी संगीत को मानव के लिये सुलभ किया। निराशा, अवसाद और दुःख के क्षणों में अवलम्ब हेतु तथा आशा के प्रतिफलित और आकांक्षा की पूर्ति पर स्वाभाविक आह्लाद उदग्र निश्चर ही क्रमशः विकसित होकर संपुष्ट संगीत में परिवर्तित हुए जिसने आत्मिक सौन्दर्य का उद्घाटन कर परानंद की राशि से साक्षात् करने का समर्थ सम्बल दिया।

“ ‘संगीत’ और ‘काव्य’ कलात्मक और रसात्मक होते हुए भी मूलतः एक दूसरे से भिन्न हैं। संगीत में रस की अवतारणा जहाँ ध्वनि के ‘ताल’ और ‘स्वर’ के कलात्मक आरोह और अवरोह के माध्यम से उपस्थित कर दी जाती है वही काव्य में रस की निष्पत्ति शब्द शक्ति के छदबद्ध कलात्मक सयम से सिद्ध होती है।’ यह सत्य है कि साहित्य और संगीत पृथक्-पृथक् भी सच्चे आनंद को प्रदान करने वाले हैं। बिना संगीत के काव्य तथा बिना काव्य के उत्कृष्ट कोटि के संगीत का सृजन हो सकता है किंतु ऐसी अवस्था में एक के बिना दूसरा अपूर्ण ज्ञात होता है। साहित्य तथा संगीत कला अपना स्वतंत्र अस्तित्व रखते हुए भी अनेक अंशों में अन्योन्याश्रित हैं अतः दोनों का सुन्दर समन्वय सोने में सुगंध उत्पन्न कर देता है। जहाँ साहित्य और संगीत दोनों मिलकर स्वर्गीय आनंद प्रदान करते हैं वहाँ की छटा अनुपम हो जाती है।”

श्रेष्ठ काव्य में संगीत का स्थान अत्यन्त महत्वपूर्ण है। यों तो कवि बड़ा समर्थ कलाकार होता है। वह श्रोता अथवा पाठक को अपनी कल्पना के थिरकते पंखों पर बैठा कर स्वर्णिम लोक में विचरण करवाता है। अन्य कलायें अपने उपकरणों के कारण बद्ध हैं

किंतु कवि के लिए भी एक बंधन है। उसके शब्दों का प्रभाव उन व्यक्तियों तक ही सीमित होता है जो उसकी भाषा से परिचित तथा अभ्यस्त हों। संगीत इस परिधि से भी उन्मुक्त है। संगीत तो विश्वव्यापी कला है। उच्चतम संगीत का प्रभाव देश, काल और व्यक्ति मात्र तक ही सीमित नहीं रहता। स्वरो की भाषा सार्वभौमिक है। सुन्दर स्वरों में आबद्ध संगीत के राग किसी भाषा विशेष के गान न होकर सृष्टि के अमर संकेत होते हैं जो नादमाधुर्य के सहारे जड़ तथा चेतन दोनों को आत्मविभोर और लीन कर देने की अपूर्व क्षमता रखते हैं। दुःख और वियोग पड़ने पर जब मानव के अन्तराल की पीड़ा अश्रु-सरोवर के रूप में उमग उठी तब आनंद और संयोग के क्षणों में उसके अन्तःकरण का सुख-स्रोत हास्य-निर्झर रूप में विवृत हुआ। इन्हीं दोनों परिस्थितियों में कोकिला, पपीहे, मयूर, तीतर, मैना प्रभृति पक्षियों के सुने हुए एवं अनुकरण किये हुए स्वरों की स्मृति गति और ताल में बँधकर कभी विहाग के रूप में प्रकट हुई और कभी जयजयवंती रूप में स्फुरित। इसी प्रकार रागों की साधना ने कालांतर में मेघराग द्वारा विदग्ध वसुधा को जल-प्लावित किया, दीपक और मालकोश द्वारा ऊष्मा पैदा करके दीप ही नहीं जलाये वरन् पत्थरो तक को पिघला कर अशिव का संहार करके शिव की रक्षा कर विश्व को शंकरत्व दिया एवं तोड़ी द्वारा हरिण सदृश जड़ पशुओं को भी किकर्तव्यविमूढ़ करके अपनी ओर प्रबल आकर्षण के जाल से खींच लिया। साहित्य में काव्य ने जब संगीत से परिणय किया तो वह अनजाने ही जगमगा उठा तथा उसमें विवेचित भाव एक अज्ञात परन्तु समर्थ शक्ति से समन्वित होकर श्रोता पर अनुकूल प्रभाव डालने में क्षम हुए। इसीसे अपने काव्य को सार्वभौमता और माधुर्य गुणों से अलंकृत करने के लिए कवि ने संगीत का आश्रय ग्रहण किया। अनुभूति की तन्मयता में कलाओं का स्वरूप विभिन्न नहीं रहता। कवि संगीतज्ञ बन जाता है। प्रत्येक शब्द में ध्वनि गुंजने लगती है अक्षर-अक्षर गुनगुनाने लगते हैं। यही कला का सुन्दरतम स्वरूप है जहाँ सौंदर्य अपने श्रेष्ठतम रूप में प्रस्फुटित होता है। मधुरिमा उसका गुण नहीं वरन् अनिवार्य तत्व बन जाती है। काव्य और संगीत मौन होकर परस्पर एक दूसरे का आलिगन करते हैं। सौंदर्य की इस सम्मिलित द्विगुणित नूतन छवि में दोनों एक दूसरे को पहचान भी नहीं पाते। वस्तुतः काव्य स्वतः संगीत बन जाता है। इसी को लक्ष्य कर कहा जाता है कि 'कविता शब्दों के रूप में संगीत और संगीत स्वर के रूप में कविता है' तथा 'संगीत साहित्य का प्रतिरूप है।' अतः संगीत को कविता से विलग करना अथवा कविता का संगीतमय रूप नष्ट कर देना उसकी दिव्य शक्ति, आह्लादकारी प्रभाव और अपूर्व महत्व को न्यून कर देना है।)

भारतीय संगीत कला प्रारम्भ से ही धर्म का आधार लेकर उसी की छत्रछाया में विकसित हुई है। उसके अंग प्रत्यंग पर अध्यात्मिकता की अमिट छाप अंकित है। हमारी संगीत कला का प्रधान लक्ष्य तथा चरम आदर्श कभी भी पार्थिव आनंद की तृप्ति, कोई वैषयिक ऐश्वर्य लाभ मात्र, भ्रूंगारिकता को उद्दीप्त करना और विषयोपभोग में प्रवृत्त कराना नहीं रहा है वरन् उसका उच्चतम ध्येय आत्मा की मुक्ति, आत्मा का परमात्मा से मिलन, परम

शांति तथा मोक्ष को प्रदान करना माना गया है। संगीत में ईश्वर से साक्षात्कार कराने की असीम शक्ति निहित है। संगीत के स्वर मन को एकाग्र करके इतना अधिक लीन, तन्मय और स्थिर कर देते हैं कि हृदय की समस्त चंचल वृत्तियाँ केन्द्रीभूत हो कर अन्तर्मुख हो जाती हैं और इधर-उधर भाग नहीं पाती। अतः चंचल चित्तवृत्ति के निरोध, साध्य के साथ एकीकरण और भक्ति में तन्मयता लाने के लिए संगीत के स्वरों में तल्लीन होना अनिवार्य है।

भारत में पूर्व पाषाण-काल का गाना स्वरों पर आधारित था। उत्तर पाषाण-काल में सामूहिक संगीत की उत्पत्ति हुई। भाषा ने आँखें खोली तथा ऊँची सभ्यता और संस्कृति वाले ताम्रकाल में संगीत को धार्मिक चेतना मिली और लौहकाल में आर्यों ने द्रविड़ों से संगीत की अलभ्य धरोहर पाई।

(वैदिक-युग में प्रत्येक परिवार में संगीत का उत्कृष्ट स्थान था। समन सदृश आयोजन इसके विकास में साधक बने। इसी युग में संगीत के गर्भ से नाटक प्रादुर्भूत हुआ। अपूर्व पवित्रता ही इस युग के संगीत की विशेषता थी। यहाँ भक्ति और संगीत घनिष्ठ रूप से सम्बद्ध ही नहीं हुए वरन् संगीत पूर्ण रूपेण धर्म का प्राण बन गया। स्वर-साधना के गुण से अभिषिक्त होकर संगीत जीवन को विकास पथ पर ले जाने का प्रमुख साधन बनकर यज्ञों के रूप में प्रस्फुटित हुआ।)

पौराणिक-युग में वैदिक-समन समज्जा के रूप में परिणत हुआ जिसमें संगीत-प्रतिभा की होडे दर्शनीय थी। कठ-संगीत ने त्वरित गति से विकास की ओर चरण बढ़ाये। समाज में नाटक आदृत हुए। पुरुष और नारी के प्रेम की आधारशिला बनकर तथा बाह्य उपादानों पर अधिक ध्यान देने वाला संगीत विधान पूर्ण होकर आत्मोत्थान का आधार मनोनीत हुआ।

रामायण-काल में सार्वजनिकता की प्रतिष्ठा उपलब्ध करके संगीत की चारित्रिक मर्यादा की रक्षा का प्रशस्त संबल स्वीकृत हुआ।

महाभारत-काल में अनेक प्रकार के नृत्यों का सृजन हुआ, संगीत और धर्म और अधिक समीप हुए, संगीत प्रतिभा-युक्त नारी आदरणीया बनी और संगीत अपने विशद-निर्मल रूप में कृष्ण की मोहक वेणु निनादित करता अपने उच्चतम रूप को प्राप्त हुआ।

पाणिनि-युग में संगीतिक क्रीडाओं की प्रधानता के साथ लोक संगीत भी पनपा। संगीत ने भारतीय नारी की आत्मा को मात्र जगाया ही नहीं वरन् उसे निर्भीक, शीलवान और दृढप्रतिज्ञ भी बना दिया।

जनपद-काल में संगीत के बाह्य सौंदर्य पर अधिक बल दिया गया जिसके फलस्वरूप

वह विलासिता का उपकरण बनने की ओर उन्मुख हुआ। इसी युग में सर्वाधिक लोकनृत्य निर्मित हुए और भारतीय संगीत विदेशों में पहुँचा।

जैन-युग में संगीत की पृष्ठभूमि क्रांतिपूर्ण लहरों से तरगायमान हुई। ब्राह्मणों का एकाधिपत्य समाप्त होकर संगीत के द्वार मानव मात्र के लिए उन्मुक्त हो गये। सत्य, पवित्रता, सौंदर्य, अहिंसा और अस्तेय—मानव जीवन के ये पाँच आधार ही संगीत के स्तम्भ बने और पचशील कहलाये। सर्वसाधारण का सामान्य संगीत भी सपुष्ट संगीत के मेल में आया।

बौद्ध-काल में संगीत मानव मात्र के कल्याणार्थ अग्रसर हुआ। इस युग में अनेक सुप्रसिद्ध संगीतज्ञ नारियो को प्रसूत किया। दिव्य संगीत इस युग की अपरिमेय शक्ति बना। बुद्ध के पावन सिद्धान्तों पर आधारित संगीत नैतिकता से पूर्ण होकर, अपने बाह्य और आन्तरिक शक्तिशाली रूपों से समन्वित होकर कला के क्षेत्र में अपना एक चिह्न विशेष छोड़ गया।

मौर्य-युग में संगीत अपनी नैतिक मर्यादा से किंचित च्युत होने लगा। लोक संगीत ने अधिक प्रसार पाया। यूनानी भारतीय कला के प्रशंसक बने। संगीत के आध्यात्मिक सौंदर्य का पुनरुत्थान हुआ और उसका आदर्श पूर्ण सदेश विदेशों में ध्वनित हुआ।

शुंग-काल में ब्राह्मण पुनः संगीत पर अपना एकाधिकार करने को सचेष्ट हुए। गरवानृत्य इसी युग का वरदान है परन्तु कोई विशेष प्रगति न होने के कारण इस युग को संगीत की दृष्टि से अवसृष्ट काल की संज्ञा मिली।

कनिष्क-युग में संगीत की सार्वभौमिकता पुनः प्रतिष्ठित हुई और विश्व बहुत्व की भावना का उल्लेखनीय विकास हुआ। यहाँ का संगीत रोम, मध्य एशिया और चीन में पहुँचा और इस क्षेत्र में भारत गौरवान्वित हुआ। अश्वघोष ने संगीत को दार्शनिक मोड़ दिया। इस युग में प्रथम बार संगीत का वैज्ञानिक विवेचन हुआ और यह भारतीय संगीत का नवीन प्रभात था।

नृत्य प्रवीण अनन्य सुन्दरी नाग कन्याओं ने नाग-युग में विधानपूर्ण संगीत की अभिवृद्धि की।

हिन्दू सस्कृति के जागरण वाले गुप्त-काल में शास्त्रीय संगीत विहित हुआ। एक शासन सूत्र में आवद्ध भारत के संगीत प्रेमी गुप्त सम्राटों के समय कालिदास और भास की चतुर्मुखी प्रतिभाओं ने संगीत को गौरव प्रदान करके इस काल को संगीत का स्वर्ण-युग बना दिया।

हर्ष-युग में मतंग और वाणभट्ट सरीखे कलाकार उद्भूत हुए और संगीत ने जनवादी दृष्टिकोण अपनाया।

राजपूत-युग में संगीत के बाह्य रूप पर अधिक ध्यान दिया गया। राजपूत रमणियाँ संगीत-कला में परम निपुण थी। इस युग में घरानों की नीव पड़ने से ईर्ष्या जगी और संगीत के आत्मिक सौंदर्य का प्रसार न हो सका। भवभूति और जयदेव सदृश नाट्यकार तथा संगीतज्ञ अवतरित हुए परन्तु इस युग में जनवादी दृष्टिकोण लुप्त हो गया यद्यपि नृत्य इस काल में पर्याप्त विकास को प्राप्त हुए।

मुस्लिम युगारंभ में संगीत की भारतीयता अक्षुण्ण न रह सकी। विजेताओं की संकीर्ण मनोवृत्ति उसकी प्रगति में बाधक हुई। भारतीय संगीत की पवित्रता और उसके आत्मिक सौंदर्य को नष्ट करने के प्रयत्न हुए परन्तु उसने इस चुनौती को स्वीकार कर लिया। गोपाल नायक और शार्ङ्गधर ने कार्य अत्रसर किया। भारतीय नारियों का संगीत-विकास रुक गया तथा नगर और ग्राम संगीत क्रमशः पृथक् होने लगे। संगीतज्ञ अथवा संगीत प्रेमी मुगल शासक अपेक्षाकृत सहिष्णु थे। इसी युग में उत्तरी भारत में भक्ति आन्दोलन वेग से बढ़ा। (कबीर, चैतन्य महाप्रभु, खालियर नरेश मानसिंह, वैजू बावरा, स्वामी हरिदास, तानसेन, स्वामी बल्लभाचार्य, सूरदास प्रभृति संतो और संगीतज्ञों ने संगीत की वह लोक पावन शाश्वत मदाकिनी प्रवाहित की जिसमें योगदान देकर अगणित सत भक्त अमर हो गए और आज भी वह अपनी तारण-तरण शक्ति से पाप-शाप मोचन करती चली जा रही है।)

हिंदी साहित्य के निर्माण तथा संरक्षण में संगीत की जो अमूल्य देन है। उसकी उपेक्षा नहीं की जा सकती।

(हिन्दी साहित्य के अनेक महान कवि उच्चकोटि के भक्त थे। उनके जीवन का ध्येय काव्य-साधना नहीं वरन् अपने आराध्य की उपासना में पूर्णतः लीन होकर उसका शाश्वत समीप्य प्राप्त करना था। अस्तु सासारिक बंधन, प्रलोभन और मायामोह को विस्मृत कर अपने आराध्य देवता के साथ वाञ्छित तादात्म्य प्राप्त करने के लिए उन्होंने संगीत की शरण ली।)

(अपने इष्टदेव को रिझाने, उसकी पूजा व अर्चना करने तथा भक्ति की तन्मयता में की गई अनुमति को प्रकट करने के लिए इन भक्तों ने सुन्दर-सुन्दर पदों का गायन किया और दास्य, सखा, रति प्रभृति मनोभूमिकाओं में भावावेश में गाये गए ये ही पद अपने दिव्य साहित्यिक गुणों के कारण 'काव्य' की संज्ञा से विभूषित हुए। अतः यदि यह कहा जाय कि भक्ति भावना की अनुभूति का प्रतिफल होने के फलस्वरूप हिन्दी साहित्य के एक प्रमुख अंग के निर्माण में संगीत अपनी धार्मिक प्रवृत्ति और विश्वव्यापी महत्ता के कारण न केवल प्रमुख माध्यम, आधार तथा उपादान ही बना वरन् उसी के परिणामस्वरूप उस विशिष्ट साहित्य की सृष्टि हुई तो अत्युक्ति न होगी।)

(यही नहीं नाद सौंदर्य से हमारी कविता की आयु बढ़ी है। तालपत्र, भोजपत्र आदि का आश्रय न ग्रहण करने पर भी कवियों की बहुत सी रचनायें अपनी संगीतिक क्षमता के कारण जनसाधारण की जिब्हा पर नाचती हुई आज तक जीवित रह सकी हैं।)

किंतु खेद का विषय है कि साहित्य के इस महत्वपूर्ण अंग तथा संगीत की अमर देन की ओर हमारे आलोचको, साहित्यकारों और संगीतज्ञों का ध्यान अभी तक आकर्षित नहीं हुआ है। उन्होंने इस ओर उपेक्षा सी ही दिखाई है। परन्तु इस उपेक्षा के पीछे संगीत के प्रति अवहेलनात्मक दृष्टिकोण और अशतः उसके फलस्वरूप इन विचारकों की संगीत ज्ञान विषयक अल्पज्ञता भी कम विचारणीय नहीं है। यो तो कौन नहीं जानता कि साहित्य की यह विधा स्वयं एक स्वतंत्र जीवत साधना है जिसमें पूर्णता प्राप्त करने के लिये एक निश्चित और नियोजित काल की अपेक्षा है। संगीत के दृष्टिकोण से हिंदी साहित्य के विवेचनात्मक अध्ययन के लिये अभी तक तनिक भी प्रयास नहीं किया गया। इसी महती आवश्यकता का अनुभव करके लेखिका ने आदरणीय गुरुदेव डॉ० दीनदयाल जी गुप्त के आदेशानुसार उन्हीं से प्रेरणा पाकर उन्हीं के निरीक्षण में सन् १९५३ में अपने एम० ए० की थीसिस की लिये 'हिंदी साहित्य में संगीत (ई० १६ वीं शताब्दी के अन्त तक)' विषय चुन कर साहित्य और संगीत के समन्वित स्वरूप पर प्रकाश डालने का बाल प्रयास किया था। और आदरणीय डॉ० विपिनविहारी जी त्रिवेदी के उत्साहपूर्ण निर्देशन में पीएच० डी० के लिये प्रस्तुत अध्ययन द्वारा आज पुनः इस महत्वपूर्ण न्यूनता की पूर्ति का किंचित् प्रयास किया जा रहा है।

१७ वीं शताब्दी तक का समय उत्तरी भारतीय संगीत का वह उच्च शिखर है जहाँ तक उसकी उत्तरोत्तर उन्नति होती रही। पूर्ण विकास को प्राप्त करने के उपरान्त उसका क्षय होना प्रारम्भ हुआ। औरंगजेब के शासनकाल में शहशाह की धार्मिक कट्टरता, सकीर्ण रूढ़िवादिता और निरंकुश दमन नीति ने संगीत पर कठोर प्रहार किया तथा वह पददलित कर दिया गया। किंबदन्ती है कि संगीत की दुर्दशा पर व्यथित हो कर संगीतज्ञों ने शहशाह आलमगीर के महल के सामने से संगीत की अर्थी निकाली। जिज्ञासा पर जब उसे ज्ञात हुआ कि ये लोग संगीत का शव अन्त्येष्टि हेतु लिये जा रहे हैं तो उसने तत्काल कहा कि कब्र अत्यधिक गहरी खोदना जिससे उसकी आवाज की गूँज कभी भी बाहर न आ सके। इस प्रकार १७ वीं शताब्दी के उपरान्त संगीत की रूपरेखा विकृत, परिवर्तित तथा क्षीण होती गई और उसकी धारा दूसरी ओर को मुड़ गई। अतः १७ वीं शताब्दी तक के साहित्य को ही मैंने संगीत की समीक्षा का विषय चुना है।

यह बात अप्रिय होते हुए भी स्वीकार करनी पड़ेगी कि राष्ट्र के भावी कर्णधार हमारे आज के नवयुवती तथा नवयुवक समाज के हृदय पर शास्त्रीय संगीत की दृष्टि से अवकचरे आधुनिक सिने गीतों का अत्यधिक प्रभाव है और भारतीय काव्य तथा संगीत की स्वयं सम्पूर्णता, उत्कृष्टता और पवित्रता के बावजूद भी 'हालीवुड' की अश्लीलता हमारे आधुनिक गीतों को आच्छादित करती जा रही है। किंतु भारत अब एक स्वतंत्र राष्ट्र है। उसे जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में अग्रसर होकर अग्रगण्य बनना है। साढ़े सात सौ वर्षों की गुलामी भुगतने के कारण हमारी हीनभावस्था को सुधारने और शक्ति को जागृत करने के लिये भारत की अतीत सभ्यता ही सबसे अधिक उपयुक्त आदर्श है। अतः विदेशी छाया से

भाराक्रान्त साक्षर भारतीय जीवन के अंग प्रत्यंग को पुनः अतीत के स्वर्ग की ओर प्रेरित करना हमारा कर्तव्य हो जाता है। इस विचार से भी हिंदी साहित्य के स्वर्णिम युग अर्थात् भक्ति काल के संगीतमय काव्य पर विचार किया गया है।

(यों तो हिंदी साहित्य में संगीत का सामंजस्य उसकी उत्पत्ति से ही है। हिंदी साहित्य अपने शैशव से ही संगीत की क्रीडा में पला है। विक्रम की नवीं शताब्दी के लगभग होने वाले सिद्ध तथा नाथपंथी कवियों ने अपने पदों का गायन संगीत की राग-रागिनियों में किया है। जयदेव तथा विद्यापति ने भी अपने पदों में राग-रागिनियों को आश्रय दिया है किंतु हिंदी साहित्य में संगीत की राग-रागिनियों में वृद्ध पदों की गायन-प्रणाली की कड़ियाँ क्रमबद्ध नहीं मिलती। यह नितांत सत्य है कि वीर गाथा कालीन मात्रा वृत्त काव्य गाये जाने के लिये ही लिखा गया था। “मात्रिक छंदों को जन्म देने वाले प्राकृत और अपभ्रंश काल के शैल्यूष, मागध, चारण, भट्ट आदि जनता के गायक थे जिन्होंने जनरंजनार्थ एक डफली पर गाये जा सकने वाले छंद रचे थे। मात्राओं का निदान होने के कारण ताल लगते ही छंदों में गेय गुण समाविष्ट हो जाता है। विद्वानों से छिपा नहीं है कि घत्ता और मदन-गृह इस प्रकार के छंद हैं जिनका प्रयोग नृत्य में भी होता है।” किंतु वीरगाथा कालीन काव्य में राग-रागिनियों का विधान नहीं पाया जाता। सूफी-काव्य में भी संगीत का समावेश भाषा और दोहा-चौपाई शैली के कारण सहज रूप में तो अवश्य है किंतु इन कवियों ने भी अपने काव्यांशों की अवतारणा विशिष्ट राग-रागिनियों के अन्तर्गत नहीं की है। राम काव्य के अन्तर्गत केवल तुलसी ही ने राग-रागिनियों में अपने कुछ पदों की सृष्टि की है। अतः सूफी तथा राम-भक्ति काव्य की संगीत सबंधी विवेचना का प्रयास नहीं किया गया है। हों निर्गुण नामधारी संत काव्य में अवश्य राग-रागिनियों की व्यवस्था है।)

(यद्यपि पद्यों की संगीतमय रचना अर्थात् पदों को राग विशेष में गाने का प्रचलन सिद्ध, नाथपंथी तथा संत कवियों में भी था किंतु इस प्रणाली का सफलीभूत विकास कृष्ण भक्तिकालीन साहित्य में हुआ। सिद्ध, नाथपंथी तथा संत कवियों ने जनसाधारण को आकर्षित करने तथा अपने धार्मिक सिद्धांतों के प्रतिपादन और जनता में उन्हें प्रचलित करने के लिए अपने काव्य में संगीत का पुट दिया किंतु इन कवियों ने जितना प्रयास अपने धार्मिक भावों की अभिव्यक्ति के लिए किया है उतनी दूर तक वे गेयत्व के लिए नहीं गये हैं। प्रेम के पुजारी भक्तिकालीन कृष्णभक्त कवियों का चरम उद्देश्य अपने आराध्यदेव की लीला और छवि का गान करना था। आध्यात्मिक विरह-बाण से बिधे इनके व्यथित हृदय से गाये बिना भी रहा नहीं जाता था। अतः प्रिय-मिलन की आशा में ये जीवन पर्यन्त अपनी हृतत्री के स्वर बाह्य वाद्यों के स्वरो में घुला मिलाकर उसके माध्यम से उस अव्यक्त को रिझाने की चेष्टा में लीन रहे। अपने इष्ट की पूजा तथा अर्चना के लिए भक्ति की तन्मयता में गान के रूप में प्रकट होने वाले पद ही कृष्णभक्तिकालीन साहित्य की प्रायः अधिकांश निधि हैं। इस प्रकार अपने प्रेमाधिक्य से हृदयगत अनुभूति को ‘संगीत और काव्यमय नव स्वर’ में ‘शंकृत कर’ कृष्ण-

भक्तिकालीन कवियों ने संगीत और साहित्य के समन्वय की धारा को परम वेगवती कर दिया । विश्व के साहित्य में काव्य और संगीत का इतना सुन्दर मेल विरल है । बाइबिल के ओल्ड टेस्टामेंट (Old Testament) के साम गान (Psalms) अवश्य ही इस नैसर्गिक समन्वय के श्रेष्ठ निदर्शन हैं । परन्तु हिंदी के भक्तिकाल की प्रायः आद्योपान्त सामग्री चिरतन तक इस अनुपम अनुपात पूर्ण मेल की स्मृति स्वरूप स्मरण की जाती रहेगी । हिंदी के तत्कालीन कृष्णभक्त कवि प्रथमतः भक्त होकर एक बहुत ऊँचे कोटि के संगीत कला मर्मज्ञ और काव्य शास्त्र के पारखी थे । यही कारण है कि संगीत के ठाठ में बैधा हुआ उनका काव्य आज भी हमें आत्मविभोर और आमविस्मृत कर आत्मिक आनंद की अनुभूति कराने की पूरी क्षमता रखता है । इन कवियों के अपने जीवन में दैन्य और निराशा के क्षणों में अविरल प्रवाहित करुण अवसाद और आशा को गर्भ में धारण किये मर्मस्पर्शी विषाद एवं अपने आराध्य से सामीप-सायुज्य आदि मनोभूमिकाओं में प्रसृत अक्षर मधुर हास्य के समन्वित रूपों में निनादित नैसर्गिक संगीत की झनकार आज भी भग्न हृदयों में आशा के प्राण फूँकती है और तुष्ट अन्तःकरणों में आह्लाद और प्रेरणा का एक नवीन संदेश भरती है ।

आज शताब्दियाँ बीत चुकी हैं तथा आगे और भी अनेकों बीत जावेंगी परन्तु मानव के निराशा और उत्पीड़न के क्षणों में इन कृष्णभक्तिकालीन कवियों के प्रभावोत्पादक वर्ण संयुजन वाली पद-योजनाओं की मधुर स्मित और दैन्य तथा आत्मनिवेदन के झिलमिलाते अश्रुकणों से सिंचित स्वर्गीय संगीत की झनकार सदा की भाँति उसे आशा का सम्बल और हर्ष तथा सन्तोष का पाथेय प्रदान करती रहेगी । ताल और लय से वेष्टित, मूर्च्छना लेती, बल खाती हुई ये स्वर लहरियाँ जब श्रोता के मनोदेश, बुद्धिक्षेत्र और आत्मा को एक साथ उत्तरोत्तर महाकाश में ऊपर उठाती हुई ले चलती हैं तब नाद ब्रह्म का स्वरूप अपनी अनुभूति कराता हुआ उसे अखिल विश्व के प्रति सौहार्द्र, प्रेम, करुणा, दया और अपनत्व के भावों से तरंगित करके 'सर्वं खल्विदं ब्रह्म' की प्रतीति कराता एकोऽहं की परम आलोकमयी और फलतः आनंदमयी भावना से आपूर कर देता है ।

गायन और वादन का उल्लेख तो भक्तिकालीन सभी धाराओं के साहित्य के अन्तर्गत मिलता है किंतु नृत्य का समावेश कृष्ण-काव्य की अपनी विशेषता है । सूफी कवि आलम ने अवश्य नृत्य कला के लालित्यपूर्ण उच्चकोटि के चित्रण प्रस्तुत किये हैं किंतु उनके अतिरिक्त भक्तिकालीन अन्य सूफी, संत तथा रामभक्त कवियों के काव्य में प्रायः नृत्य-वर्णन का अभाव सा ही है । इसके विपरीत कृष्णभक्तिकालीन कवियों के आराध्य नटनागर नंदकिशोर नृत्य के भी आचार्य हैं । अतः नटवर वेशधारी कन्हैया की नृत्य-क्रीडाये इन कवियों के आकर्षण का प्रमुख केन्द्र बन गई और इन गायक कवि साधकों की गहरी अनुभूति के मध्य साध्य की मनोहारिणी नृत्यमूर्ति साकार हो उठी । साथ ही क्रियात्मक नृत्य की अमर साधिका कृष्ण-भक्तिकालीन कवयित्री मीरा ने निरंतर नृत्य के माध्यम से कृष्ण को रिक्ताने का प्रयास किया जिसके कारण नृत्य-मुद्राओं का सफल अंकन उनके काव्य में हुआ है ।

इस प्रकार भक्ति कालीन कृष्णभक्त कवियों ने अपने काव्य में गायन, वादन एवं नृत्य तीनों के सफल संयोग के द्वारा संगीत की परिभाषा सार्थक कर दी है। इन विशेषताओं और गुणों से युक्त होने के कारण ही प्रस्तुत ग्रंथ में समीक्षा के लिए मात्र 'कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत' विषय को स्वीकार किया गया है।

प्रस्तुत ग्रंथ आठ अध्यायों में विभक्त है। प्रथम अध्याय में प्रवेश के रूप में भूमिका है। इसमें सर्वप्रथम 'भक्तिकालीन हिंदी साहित्य में कृष्णभक्ति शाखा की स्थापना और उसका क्षेत्र' शीर्षक प्रकरण के द्वारा विषय के समय, सीमा तथा स्वरूप पर प्रकाश डाला गया है। तत्पश्चात् कृष्णभक्तिकालीन साहित्य के अन्तर्गत आनेवाले विभिन्न सम्प्रदायों, उनकी प्रवृत्तियों तथा कृष्णभक्तिकालीन कवियों का संक्षिप्त परिचय मात्र है। यों तो संगीत की दृष्टि से कृष्णभक्तिकालीन कवियों में अभी तक किसी भी कवि का गंभीर विवेचनात्मक अध्ययन नहीं हुआ है किंतु साहित्य के दृष्टिकोण से सूरदास, परमानंददास, कुंभनदास, कृष्णदास, नंददास, चतुर्भुजदास, गोविंदस्वामी, छीतस्वामी, हरिराम व्यास तथा मीरा हिंदी जगत में विशेष प्रतिष्ठित एवं प्रसिद्ध हैं। इनके अतिरिक्त सूरदास मदनमोहन, हितहरिवंश, हरिदास स्वामी, राजा आसकरण का पूर्ण रूपेण अध्ययन नहीं किया गया है। गदाधर भट्ट, बिट्ठलविपुल, विहारिनदास, श्री भट्ट, परशुराम और गंगवाल प्रायः उपेक्षित से ही रहे हैं। प्रस्तुत ग्रंथ में ऊपर कहे गये समस्त कवियों तथा उनकी रचनाओं का संगीत की दृष्टि से अध्ययन किया गया है। कुछ लेखक तथा आलोचक कृष्णभक्तिकालीन कवियों के अन्तर्गत बैजूबाबरे और तानसेन को भी स्थान देते हैं। किंतु प्रथमतः बैजू बाबरे के स्थितिकाल के विषय में निश्चयात्मक रूप से अभी तक कुछ भी नहीं कहा जा सका है साथ ही बैजू तथा तानसेन प्रमुख रूप में संगीतज्ञ और गौण रूप में भक्त थे। कृष्णभक्तिकालीन सभी कवियों ने साध्य कृष्ण की अर्चना करने के लिए संगीत को प्रमुख साधन बनाया किंतु बैजू और तानसेन ने संगीत की साधना की। उनके जीवन का साध्य ही संगीत की आराधना करना था। संगीत विद्या की प्राप्ति के लिए ही उन्होंने ईश्वर के प्रायः सभी अवतार रूपों से याचना की है। यह बात दूसरी है कि उनके उपलब्ध काव्य में कृष्ण लीला से सम्बद्ध पद अधिक हैं। किंतु अन्य विश्वसनीय सूत्रों के अभाव में उनकी संगीत विद्वत्ता की उपेक्षा कर उनके भक्त रूप को प्रधानता नहीं दी जा सकती। इसी कारण कृष्णभक्तिकालीन कवियों के साथ बैजू तथा तानसेन की समीक्षा नहीं की गई है।

प्रथम अध्याय में कृष्णभक्तिकालीन कवियों की प्रकाशित तथा हस्तलिखित रूप में अवलोकन की गई रचनाओं का उल्लेख मात्र किया गया है। उनका विस्तृत वर्णन तथा परिचय पंचम अध्याय में है। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि पदों का संगीत से विशेष संबंध है। यों तो दोहा चौपाई आदि छंद भी गाये जा सकते हैं और गाये जाते हैं किंतु छंदों को बिना यति भंग किए रागानुसार गाना, लय के अनुसार मनमानी खीचना तथा ताल में बद्ध रखना संभव नहीं है। इसके विपरीत पदावली विशुद्ध संगीत के ढाँचे पर बँधी होती है। उसमें मात्रा तथा यति संबंधी कोई विशिष्ट अपरिवर्तनशील बंधन नहीं है अतः छंद तथा

पद में निहित संगीत के दृष्टिकोण से इस मूल तथा महत्वपूर्ण पार्थक्य के कारण प्रस्तुत प्रबंध में केवल पदावली-साहित्य की ही समीक्षा की गई है।

प्रथम अध्याय के अंत में प्राचीन उपलब्ध सामग्री और प्रचलित किंवदन्तियों के आधार पर कृष्णभक्तिकालीन कवियों के संगीत ज्ञान, निपुणता तथा कुशलता को प्रमाणित करने और उनकी संगीत-शिक्षा तथा संगीत से सम्बद्ध विशेष घटनाओं का क्रमबद्ध परिचय देने का प्रयास किया गया है।

द्वितीय अध्याय 'संगीत और साहित्य' शीर्षक के अन्तर्गत संगीत क्या है, संगीत के आधार, संगीत की व्यापकता, संगीत की महत्ता, साहित्य में संगीत का स्थान, (संगीत एवं काव्य में पारस्परिक संबंध, संगीत कला एवं काव्य कला में समानताएँ,) कलाओं में संगीत कला की श्रेष्ठता, संगीत एवं काव्य के पारस्परिक संबंध के उपादान, साहित्य में संगीत का औचित्य—इन अंगों पर स्वतंत्र रूप से मौलिक विचार प्रकट किये गये हैं। संगीत के आधार नाद, श्रुति, स्वर, ग्राह्य, मूर्च्छना, तान, सतक, वर्ण, अलंकार, पकड़, जाति और राग से साहित्यिकों को परिचित कराने के लिए संगीत के इन पारिभाषिक शब्दों की विशद व्याख्या की गई है। कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय में आधुनिक रूप में ठाट या मेल का प्रचलन न होने के कारण उसका उल्लेख मात्र ही किया गया है।

नलित कलाओं में काव्य-कला की श्रेष्ठता पर समालोचकगण अपनी-अपनी सम्मति रखते हैं। संगीत अभी तक इतना उपेक्षित रहा है कि संभवतः अधिकांश समालोचकों को इतना अवकाश ही नहीं रहा कि उसकी विस्तृत विवेचना करते। किंतु संगीत भी कम महत्वपूर्ण स्थान नहीं रखता है। 'कलाओं में संगीत कला की श्रेष्ठता' शीर्षक प्रकरण में विविध दृष्टिकोणों से गवेषणात्मक, निष्पक्ष तथा मौलिक समीक्षा द्वारा संगीत की महत्ता सिद्ध करने की चेष्टा की गयी है।

तृतीय अध्याय में 'कृष्ण भक्ति कालीन साहित्य में संगीत प्रेरणा के उपादान' शीर्षक के अन्तर्गत आध्यात्मिक महत्ता तथा कवि रूप, परम्परा, कवियों के आराध्य विषय तथा दृष्टिकोण, पुष्टिमार्गीय सेवाविधि पर विचार किया गया है। कृष्णभक्तिकालीन साहित्य के निर्माण में संगीत अपनी धार्मिक प्रवृत्ति तथा विश्वव्यापी महत्ता के कारण प्रमुख माध्यम, आधार तथा उपादान बना। संगीत में चंचल वृत्तियों को केन्द्रीभूत करने, साध्य के साथ एकीकरण तथा आत्मा-परमात्मा का मिलन कराने, भक्ति में तन्मयता लाने और परम शांति को प्रदान करने की असीम शक्ति है—यह वैज्ञानिक तथा विवेचनात्मक रूप से सिद्ध किया गया है जो लेखिका की मौलिक कृति है। इसके अतिरिक्त विशिष्ट परिस्थितियाँ, वार्तावरण तथा विशेषताएँ जो कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत की प्रेरणा के लिए विशेष रूप से सहायक तथा उद्दीपक हुईं उनका भी वर्णन किया गया है। हिंदी साहित्य में संगीत की परंपरा के विकास का दिग्दर्शन कराते हुए विभिन्न संप्रदायों के

संगीत के आधार में जो विभिन्नता थी उसको भी दिखाने का नूतन प्रयास किया गया है। कृष्णभक्तिकालीन कवियों के आराध्य, विषय और दृष्टिकोण तथा पुष्टिमार्गीय सेवाविधि के विधान में एक निश्चित क्रम और व्यवस्थित रूप में निर्धारित अष्टप्रहर की नित्य कीर्तन प्रणाली तथा उत्सव आदि नैमित्तिक आचार साहित्य और संगीत के अपूर्व समन्वय में विशेष रूप से सहायक हुए इस पर भी प्रकाश डाला गया है। अंत में दिखाया गया है कि स्वर साधना अपनाने के कारण कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत-सौंदर्य—(१) संगीत तथा उससे सम्बद्ध सामग्री का उल्लेख, (२) संगीत की विभिन्न राग रागिनियों का प्रयोग तथा (३) कृष्णभक्तिकालीन कवियों की भाषा तथा शैली में संगीत का समावेश—इन तीन रूपों में प्रस्फुटित हुआ है। इन्हीं रूपों के दृष्टिकोण से अग्रिम अध्यायों में 'कृष्णभक्ति-कालीन साहित्य में संगीत' विषय की समीक्षा की गई है।

'कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत तथा उससे सम्बद्ध सामग्री का उल्लेख और विवरण' शीर्षक चतुर्थ अध्याय में निर्दिष्ट विषय की विवेचना की गई है। सम्पूर्ण अध्याय के दो खंड हैं। प्रथम खंड में संगीत सबंधी ग्रंथों की रचना तथा उनका विस्तृत विप्लेषण किया गया है। हिंदी-संग्रहालय, हिंदी साहित्य सम्मेलन प्रयाग तथा प्रयाग-संग्रहालय में सुरक्षित हिन्दी में रचित संगीत संबंधी हस्तलिखित प्राचीनतम ग्रंथों का आधार लेकर इस दृष्टिकोण से कृष्णभक्तिकालीन कवि हरिराम व्यास के अतुलनीय महत्व की ओर भी संकेत किया गया है। द्वितीय खंड में भारतीय साहित्य में प्राप्त संगीत सबंधी उल्लेखों का परिचय देते हुए कृष्णभक्तिकालीन साहित्य संबंधी उल्लेख तथा वर्णन विषय की विशद व्याख्या की गई है। संगीत के भेद प्रभेदों, अंग उपागों, पारिभाषिक शब्दों, राग रागिनी शब्द उनकी संख्या तथा नामों, गायन के ध्रुपद तथा धमार इन दो प्रकारों, वाद्ययंत्रों, तालों, नृत्य संगीत की महत्ता, कीर्तन भजन गायन की महिमा तथा उसमें मन को लीन रखने के लिए दी गई चेतावनी आदि से सम्बद्ध और संगीत संबंधी जो आत्मविषयात्मक उल्लेख कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में यत्र तत्र बिखरे हुए रूप में मिलते हैं, उनका वर्णन तथा पुष्टि कृष्णभक्तिकालीन प्रत्येक कवि की हस्तलिखित तथा प्रकाशित रचनाओं से उद्धरण देकर किया गया है। नृत्य के प्रसंग में पहले परिभाषा देकर नृत्य के तांडव तथा लास्य प्रकारों का वर्णन किया है तत्पश्चात् कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में अंकित नृत्य की विधियों—बाल नृत्य, तांडव नृत्य और रास नृत्य की विशद समीक्षा की गई है। नृत्य से सम्बद्ध रूपक व उत्प्रेक्षा तथा नृत्य के बोलों की ओर भी इंगित किया गया है। बाल नृत्य की मंजुल स्वाभाविक हृदयग्राही छवि का अंकन तथा कालियनागनाथन के मिस रौद्र मुद्रा में किये गये कृष्ण के तांडव नृत्य की आध्यात्मिक भावना का प्रदर्शन लेखिका का मौलिक प्रयास है। हिंदी साहित्य के विद्वानों द्वारा संगीत के गायन तथा वादन इन दो अंगों का तो यदा-कदा प्रसंग-वश उल्लेख मात्र कहीं-कहीं हो भी गया है किंतु नृत्य संबंधी समीक्षा का पूर्णतया अभाव है।

रास लीला की आध्यात्मिक विवेचना तो हिंदी साहित्य में पर्याप्त हुई है किंतु

उसके संगीत पक्ष की उपेक्षा ही की गई है। विशेष रूप से प्रस्तुत निबन्ध का संगीत से संबंध होने के कारण रास लीला के संगीत-अंग पर ही प्रकाश डाला गया है। आध्यात्मिक महत्ता की ओर केवल संकेत मात्र कर दिया गया है। इस प्रकार सम्पूर्ण अध्याय में तो नवीनता का समावेश हुआ ही है, नृत्य-प्रसंग विशेष रूप से अध्ययन का मौलिक अंग है। यहाँ यह भी उल्लेखनीय है कि संगीत की महत्ता के अन्तर्गत मुरली से सम्बद्ध पदों की विवेचना कर दी गई है किंतु उसके आध्यात्मिक पक्ष की व्याख्या नहीं की गई है। 'संगीत संबंधी आत्मविषयात्मक उल्लेख' के अन्तर्गत गायन तथा नृत्य दोनों प्रकार के आत्मविषयात्मक उल्लेखों का वर्णन है। नृत्य की क्रियात्मक साधिका मीरा के नृत्य संबंधी आत्मविषयात्मक उल्लेखों का व्यापक चित्रण किया गया है।

पंचम अध्याय 'कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग रागिनियों' पर है। इसमें सर्व प्रथम हस्तलिखित तथा प्रकाशित रूप में उपलब्ध संस्कृत, हिन्दी, अंग्रेजी, मराठी और गुजराती ग्रंथों की सहायता से राग की उत्पत्ति तथा विकास का क्रमबद्ध इतिहास प्रस्तुत किया गया है। कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय में कौन-कौन सी राग-रागिनियाँ प्रचलित थीं इसका दिग्दर्शन कराने के लिए उस समय में प्रचलित प्रायः सभी मतों के राग-रागिनी वर्गीकरण संलग्न कर दिए हैं। वर्गीकरणों के प्रस्तुत करने के लिए लेखिका को हस्तलिखित तथा प्रकाशित होती हुई भी दुष्प्राप्य दोनों प्रकार की सामग्री पर्याप्त शोध करके जुटानी पड़ी है। संगीत ग्रंथों तथा उनके रचयिताओं की निश्चित तिथि के विषय में प्रायः मतभेद है अतः उनकी निश्चित तिथि का उल्लेख नहीं किया गया है।

कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने अपने पदों में कौन कौन सी राग-रागिनियों तथा कितनी संख्या में किन-किन राग-रागिनियों का प्रयोग किया है इस पर आज तक हिंदी के किसी भी लेखक, इतिहासकार, आलोचक तथा संगीतज्ञ ने प्रकाश नहीं डाला है। प्रायः विद्वानों ने कुछ रागों के नाम गिना कर तथा उसके साथ यह कह कर कि इनके अतिरिक्त अन्य भी बहुत से राग गाये गये हैं सन्तोष कर लिया है। इन कवियों ने कुछ विशेष रागों का अधिक प्रयोग किया है। आलोचकों द्वारा इस ओर भी संकेत किया गया है किंतु उसे सिद्ध करने की चेष्टा नहीं की गई है। प्रस्तुत अध्याय में कृष्णभक्तिकालीन प्रत्येक कवि के काव्य में प्रयुक्त राग रागिनियों का सख्यानुसार विवरण दिया गया है। कृष्णभक्तिकालीन कवियों में केवल सूरदास मदनमोहन, व्यास, मीरा तथा राजा आसकरण के ही पद प्रकाशित रूप में प्राप्त हैं। इनके अतिरिक्त परमानंददास, कुभनदास, कृष्णदास, नंददास, चतुर्भुजदास, गोविंदस्वामी, छीतस्वामी, गदाधर भट्ट, हितहरिवंश, हरिदास स्वामी, बिठुलविपुल, बिहारिनदास, श्री भट्ट, परशुराम और गंग ग्वाल कवियों की सम्पूर्ण पदावली अभी तक प्रकाश में नहीं आई है। अतः इस विषय को अंकित करने के लिए अधिकतर हस्तलिखित ग्रंथों का ही आश्रय लेना पड़ा है। इन हस्तलिखित संग्रहों तथा रचनाओं का अध्ययन लेखिका ने लखनऊ में रह कर तथा काशी, प्रयाग, कलकत्ता और दिल्ली आदि बाह्य स्थानों पर स्वतः जा कर वहाँ के

माननीय साहित्यिको तथा विद्वानो के निजी संग्रहालयों, साहित्यिक सस्थाओं, पुस्तकालयों और विभिन्न संग्रहालयों में किया है। सूरदास मदनमोहन तथा राजा आसकरण की छपी सामग्री भी इधर-उधर बिखरे हुए रूप में छिपी पड़ी है अतः लेखिका ने उसे ढूँढ़ कर जुटाया है। केवल सूरदास, व्यास तथा मीरा के ही प्रामाणिक प्रकाशित संस्करण प्राप्त हुए हैं। इनके अतिरिक्त अन्य सभी कृष्णभक्तिकालीन कवियों के विभिन्न संग्रहों में प्राप्त पदों में अत्यधिक विषमता है। प्रायः प्रत्येक पद-संग्रह में प्रत्येक कवि के पद विभिन्न राग-रागिनियों तथा विभिन्न संख्या में मिलते हैं। अतः ऐसी परिस्थिति में प्रत्येक कवि की रचनाओं की जितनी अधिक से अधिक हस्तलिखित प्रतियाँ तथा प्रकाशित पद-संग्रह उपलब्ध हो सके हैं उन सभी में प्रयुक्त राग-रागिनियों तथा उनकी संख्या का विवरण दिया गया है। प्रायः सभी कवियों के हस्तलिखित तथा प्रकाशित अधिकांश पद-संग्रहों में पदों का विभाजन रागानुसार नहीं है। साथ ही कुछ कवियों के पद एक ही संग्रह में मिले-जुले रूप में लिखे हुए हैं। अतः प्रत्येक हस्तलिखित तथा प्रकाशित ग्रंथ में विभिन्न कवियों के पदों में प्रयुक्त संख्यानुसार राग-रागिनियों की गणना करने के लिए लेखिका को प्रत्येक पद खोज-खोज कर निकालना पड़ा है। संख्यानुसार राग-रागिनियों का विवरण देने के उपरान्त कृष्णभक्ति कालीन कवियों के द्वारा प्रस्तुत की गई सम्पूर्ण पदावली साहित्य की शास्त्रोक्त समीक्षा की गई है। समस्त संगीतमय काव्य को (१) प्रचलित सामयिक संगीत रूपों में अभिव्यक्त राग-रागिनियों, (२) प्राचीन परिपाटी के अनुसार पूर्व स्वीकृत किंतु अप्रचलित राग-रागिनियों और (३) नवीन प्रयोग, इन कोटियों में विभक्त कर उसकी विवेचना की गई है। कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग रागिनियों तथा उनकी संख्या के अध्ययन से प्राप्त विशेषताओं का दिग्दर्शन कराते हुए (१) विशिष्ट राग-रागिनियों का अधिक अथवा न्यून प्रयोग, (२) कवि विशेष द्वारा प्रयुक्त राग-रागिनियों, (३) फारसी तथा भारतीय रागों के समन्वय से आविष्कृत राग रागिनियों का प्रयोग, (४) राग विशेष के नाम के अनेक लोच्युक्त रूपों का प्रयोग, (५) राग की श्रेणी में न आ सकने वाले नामों का उल्लेख—इन प्रसंगों पर विस्तृत प्रकाश डाला गया है।

षष्ठ अध्याय में संगीत के सिद्धांतों की कसौटी पर कृष्णभक्तिकालीन साहित्य की वैज्ञानिक रूप से गवेषणात्मक समीक्षा की गई है। सर्व प्रथम रस और राग सिद्धांत, राग ऋतु और समय सिद्धांत तथा राग की प्रकृति गुण और प्रभाव इन सिद्धांतों तथा विषयों की विस्तृत व्याख्या तथा उनकी महत्ता का आलोचनात्मक ढंग से प्रतिपादन किया गया है। तत्पश्चात् संगीत के इन तीनों दृष्टिकोणों से बाह्य (वार्ता साहित्य) और आन्तरिक (कवियों के पद-संग्रहों) आधारों द्वारा कृष्णभक्तिकालीन प्रत्येक कवि के पदों की अलग-अलग विस्तृत विवेचनात्मक गंभीर समीक्षा की गई है। संगीत के सिद्धांतों की कसौटी पर कृष्णभक्तिकालीन साहित्य की समीक्षा करने के लिए संगीत के ग्रंथों तथा रागमाला चित्रों का आश्रय लिया गया है।

प्रत्येक कला अपने चरम विकास के क्षणों में एक दूसरे का आश्रय ग्रहण करती है।

मध्यकाल भारतीय कलाओं के विकास का स्वर्णयुग रहा है। कलाओं के अपूर्व समन्वय द्वारा भावों की जैसी सूक्ष्म तीव्रतम अभिव्यञ्जना भारत में उस समय हुई, विभिन्न कलाओं का वैसा मणिकाचन संयोग विश्व के इतिहास में अन्यत्र प्रायः देखने को नहीं मिलता है। संगीत और साहित्य के इस अपूर्व समन्वय के फलस्वरूप जहाँ एक ओर विपुल पदावली साहित्य तथा 'ध्यान रूपों' की सृष्टि हुई वहीं चित्र कला के अन्तर्गत संगीत की विभिन्न स्वरलहरियों के मनोवैज्ञानिक संकेत 'रागमाला' चित्रों के द्वारा प्रदर्शित किए गये। रागमाला चित्रों में राग-रागिनियों से सम्बद्ध वातावरण, दृश्य, विषय, रस, समय तथा भाव आदि का चित्रण होता है। जिसके द्वारा चित्र के देखने मात्र से ही राग अथवा रागिनी के स्वरूप, प्रकृति, रस, समय आदि का पूर्ण ज्ञान हो जाता है। यहाँ यह संकेत कर देना अनिवार्य है कि अब रागमाला चित्रों में विभिन्न शैलियों (राजपूत शैली, मुगलकालीन शैली) के अनुसार भेद भी देख पड़ते हैं। इसमें भी सदेह नहीं कि बहुत से चित्र ऐसे भी प्राप्त होते हैं जिनमें राग-रागिनी के रूप आकार तथा वातावरण का उचित अंकन नहीं है। लेखिका ने प्रयाग संग्रहालय, भारत कला भवन बनारस, विक्टोरिया मेमोरियल कलकत्ता तथा सेठ गोपी कृष्ण जी के संग्रहालय में स्वतः जा कर प्राचीनतम मूल चित्रों (Original paintings) का निरीक्षण किया है और उनके फोटो ले कर प्रस्तुत अध्याय में उनका उपयोग किया है।

सप्तम अध्याय में 'कृष्णभक्तिकालीन संगीत की भाषागत विशेषताएँ' विषय पर विचार किया गया है। यो तो हिंदी साहित्य के कुछ लेखकों तथा आलोचकों ने कृष्णभक्तिकालीन कुछ कवियों की भाषागत विशेषताओं का विवेचन प्रस्तुत किया है किंतु विशेष रूप से संगीत के दृष्टिकोण से सभी कृष्णभक्तिकालीन कवियों की भाषा का अध्ययन लेखिका का मौलिक प्रयास है। ब्रजभाषा के प्रयोग के अन्तर्गत स्वरध्वनि की बहुलता, विभक्तियाँ, क्रियाओं के रूप, शब्दों के लोचयुक्त रूप, कोमल शब्द विन्यास, सयुक्तवर्णों का अभाव, री, अरी, एरी आदि शब्दों और अनुस्वारयुक्त दीर्घ स्वरों का प्रयोग तथा शब्दों की ध्वनि शक्ति के अन्तर्गत भाषा में भावात्मकता और अनुप्रास शब्दालंकार के प्रयोग द्वारा कृष्णभक्तिकालीन भाषा के संगीत-माधुर्य में जो अभिवृद्धि हुई है उसका चित्रण किया गया है। शब्दों के विकार के संबन्ध में लोचयुक्त रूप के प्रसंग में लेखिका ने स्वतंत्र रूप से नवीन मौलिक विचार प्रकट किए हैं। अंत में कृष्णभक्तिकालीन साहित्य की संगीतमय भाषा पर एक सामान्य दृष्टि डालते हुए पूर्ववर्ती कवियों की भाषा से किंचित् तुलना कर उनकी भाषा के विशेष माधुर्य का वर्णन किया गया है।

अष्टम अध्याय में कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त पदों की समीक्षा लय, ताल और गायन प्रणाली के आधार पर की गई है। जैसा कि जनभारती (वर्ष ३ अंक १ सं० २०१२) पत्रिका में आचार्य ललिता प्रसाद जी सुकुल ने छंद तथा पद के अन्तर की ओर संकेत किया है उसी के अनुसार प्रस्तुत अध्याय में पहले छंद तथा पद के अन्तर को संक्षेप में दिखलाया है तत्पश्चात् लिपिबद्ध रूप में प्राप्त पदों के स्वरूप पर प्रकाश डाला गया है।

समान मात्रा, टेक तथा असमान मात्रा वाले पदों की न्यूनता, अधिकता तथा विभिन्नता के कारणों को भी प्रत्यक्ष करने की चेष्टा की गई है। भावानुकूल विलम्बित, द्रुत तथा मध्यम और तुक अथवा अन्त्यानुप्रास के प्रयोग द्वारा कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत-माधुर्य जिस प्रकार प्रस्फुटित हुआ है उसको उदाहरणों के संयोग तथा व्याख्या से समझाने का प्रयास किया गया है। कृष्णभक्ति संबंधित पदों में प्रयुक्त तालों की समीक्षा के लिए कुछ पदों को तालबद्ध रूप में प्रस्तुत करके भी दिखाया गया है।

कृष्णभक्तिकालीन कवियों द्वारा उनके काव्य में अपनाई गई गायन-प्रणालियों को चिह्नित रूप से प्रमाणित किया गया है। संगीत ग्रंथों तथा प्राचीन वाद्य आधारों की कसौटी पर कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य में प्राप्त उल्लेखों तथा पदों के स्वरूप और गति के निर्धारण द्वारा यह सिद्ध करने की चेष्टा की गई है कि कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने ध्रुवपद, धमार, भजन-कीर्तन और विष्णुपद-संगीत की इन गायन प्रणालियों को क्यों अपनाया है। इनके पद धमार शैली में गाये जा सकते हैं अथवा नहीं इसको सिद्ध करने के लिये कुछ पदों को तालबद्ध रूप में बाँध कर दिखाया गया है। इस प्रकार स्पष्ट है कि प्रस्तुत अध्याय हिंदी साहित्य के शोध क्षेत्र में एक नितान्त नवीन, मौलिक और गवेषणात्मक रूप में प्रकट हो रहा है।

यहाँ यह उल्लेखनीय है कि प्रस्तुत ग्रंथ के अन्तर्गत हस्तलिखित प्रतियों से जो पद उद्धृत किये गये हैं वे अपने मूल हस्तलेख में प्राप्त अपरिष्कृत रूप में ही हैं जिनमें कहीं कहीं गति, यति भग आदि दोष स्पष्ट हैं। शब्द के अपरिष्कृत रूप भी पर्याप्त मात्रा में आये हैं। कीड़ों के द्वारा विनष्ट किये जाने अथवा जीर्ण अवस्था में होने के कारण कहीं-कहीं मूल प्रति से पूर्ण शब्द का भास नहीं होता। ऐसे शब्दों के स्थानों को रिक्त छोड़ दिया गया है। मूल हस्तलिखित प्रतियों में कहीं-कहीं पृष्ठों तथा पदों की संख्या का उल्लेख नहीं किया गया है अतः ऐसे प्रसंगों में केवल मूलप्रति की संख्या के नाम का उल्लेख मात्र ही किया गया है, पृष्ठ अथवा पद संख्या का उल्लेख नहीं किया जा सका है।

संभव है ग्रंथ में आई हुई कुछ पुनरावृत्तियाँ खटकने वाली प्रतीत हों। उनके विषय में लेखिका का विनम्र निवेदन है कि प्रस्तुत अध्ययन में कृष्णभक्तिकालीन साहित्य के सभी कवियों की संगीत के समस्त अंगों के दृष्टिकोण से अलग-अलग रूप में अथवा प्रत्येक कवि के उदाहरण प्रस्तुत करके काव्य-समीक्षा की गई है। अतः प्रत्येक प्रसंग में कवि तथा रचनाओं के नामों, पदों के उदाहरणों, संगीत के उपांगों, भेद प्रभेदों तथा पारिभाषिक शब्दों, प्रसंगों के शीर्षकों तथा कुछ विषयों की पुनरावृत्ति हो गई है। प्रथम, द्वितीय और तृतीय अध्याय में प्रस्तुत निबन्ध के समय, सीमा, क्षेत्र, स्वरूप विषय से सम्बद्ध उपकरणों, काव्य-आलोचना के सिद्धांतों तथा दृष्टिकोणों से परिचित कराने का प्रयास किया गया है और उन्हीं के आधार पर आगे के अध्यायों में विस्तृत समीक्षा की गई है। अतः इन सब की पुनरुक्ति हो जाना अनिवार्य हो गया है।

इस विवेचन के विभिन्न प्रसंगों में जिन विद्वानों की कृतियों अथवा विचारधारा की आलोचना हुई है उनके प्रति लेखिका के हृदय में अत्यधिक सम्मान है। साथ ही विद्वानों की जिन कृतियों से सहायता ली गई है उनके प्रति लेखिका अत्यधिक कृतज्ञ है।

आदरणीय डा० दीनदयालु जी गुप्त, श्री ब्रजरत्नदास जी और श्री बालकृष्णदास जी के सौजन्य से लेखिका को जो हस्तलिखित पद-संग्रह देखने के लिए प्राप्त हुए हैं उनके लिए वह अत्यधिक आभारी है। श्री सतीश चन्द्र काला (अध्यक्ष प्रयाग-संग्रहालय), श्री रायकृष्णदास जी (अध्यक्ष कलाभवन बनारस), सेठ गोपीकृष्ण कनौडिया, हिंदी-संग्रहालय हिंदी साहित्य सम्मेलन प्रयाग, काशीनागरी प्रचारिणी सभा, एशियाटिक सोसाइटी कलकत्ता के अधिकारियों तथा बंगीय हिंदी परिषद के अविभाक्क आचार्य ललिताप्रसाद जी सुकुल के प्रति लेखिका हृदय से कृतज्ञ है जिनके उदार सौजन्य से उसे हस्तलिखित तथा दुष्प्राप्य हिंदी तथा अंग्रेजी के संगीत संबंधी ग्रंथों के अवलोकन और अध्ययन तथा रागमाला चित्रों के निरीक्षण और प्राप्ति में अमूल्य सहायता प्राप्त हुई है। लेखिका स्व० आचार्य पं० ललिता प्रसाद जी सुकुल, ठाकुर जयदेव सिंह, पं० ओकारनाथ ठाकुर, श्री राजबली पांडे, श्री ब्रजरत्नदास जी, श्री कुमुद चन्द जी, श्री सीतासरन सिंह जी की अत्यधिक आभारी है जिनके ममत्वपूर्ण व्यवहार, महत्वपूर्ण सुझावों सम्मतियों, विवेचनों और विचारों के अभाव में प्रस्तुत ग्रंथ का भली प्रकार से सम्पन्न हो सकना दुष्कर था।

इसके अतिरिक्त लेखिका नेशनल लाइब्रेरी कलकत्ता, पब्लिक लाइब्रेरी प्रयाग, प्रयाग विश्वविद्यालय पुस्तकालय, काशी विश्वविद्यालय पुस्तकालय, टैगोर लाइब्रेरी, लखनऊ विश्वविद्यालय, एसेम्बली लाइब्रेरी, पब्लिक लाइब्रेरी तथा मैरिस कालेज पुस्तकालय के अधिकारियों के प्रति अनुगृहीत है जिनके सहयोग तथा विशेष सुविधाओं के प्रदान करने के कारण प्रस्तुत ग्रंथ के पूर्ण होने में अत्यधिक सहायता मिली।

लखनऊ विश्वविद्यालय के अधिकारियों के प्रति लेखिका बहुत विनीत है जिन्होंने 'फेलोशिप' प्रदान कर इस ग्रंथ को दो वर्ष (सन् १९५३-५४ ई०) में ही सम्पूर्ण करने में विशेष सहायता दी।

अंत में लेखिका का विनम्र कथन है कि वह अपने आदरणीय गुरुवर डा० विपिनविहारी जी त्रिवेदी को किन शब्दों में धन्यवाद दे और किस रूप में कृतज्ञता प्रकट करे जिनके पथ-प्रदर्शन, प्रोत्साहन और उत्साहपूर्ण निरीक्षण के अभाव में प्रस्तुत ग्रंथ का इतने शीघ्र तथा इस रूप में पूर्ण होना दुष्कर ही नहीं वरन् नितांत असंभव ही था। उनसे कभी उन्मत्त नहीं हो सकती और होना भी नहीं चाहती। उनकी ज्ञान-गरिमा की शीतल सुखद साया मुझे आजीवन प्रेरणा देती रहे यही कामना है।

सबसे अंत में कविवर धनपाल के शब्दों में विद्वज्जनों एवं कला-मर्मज्ञों से मेरी विनती है कि देवी भारती के मंदिर में की हुई साधना प्रस्तुत ग्रंथ के रूप में उनके सामने है, इसमें आई हुई त्रुटियों का प्रक्षालन कर वे इसे सम्हाल लें—

'बुधजन संभालमि तुम्ह तेत्थु'।

—उषा गुप्ता

विशेष चिह्न

- > यह चिह्न पूर्वरूप से पररूप के परिवर्तन को बताता है।
जैसे - श्री हर्ष > सीहड़
- < यह चिह्न पररूप से पूर्वरूप के परिवर्तन को बताता है।
जैसे :- सीहड़ < श्री हर्ष
- × यह चिह्न ताल की सम दिखाता है।
 - o यह चिह्न ताल का खाली स्थान दिखाता है।
 - . जिस स्वर के नीचे यह चिह्न हो वह मन्द्र सप्तक का स्वर होता है।
जैसे :- नि ; ध ; प
 - . जिस स्वर के ऊपर यह चिह्न हो वह तार सप्तक का स्वर होता है।
जैसे :- सां ; रें ; ग
- जिस स्वर के नीचे यह चिह्न हो उसे कोमल समझना चाहिए।
जैसे :- रे ; ग ; ध ; नि
- । 'म' के ऊपर यदि यह चिह्न हो तो उसे तीव्र स्वर समझना चाहिए।
- इस चिह्न के अन्तर्गत जितने स्वर और बोल हो उन्हें एक मात्रा का समझना चाहिए।
जैसे :- सरेगम , धागे ; तिरकिट ।

प्रथम अध्याय

मध्यकालीन हिन्दी साहित्य में कृष्णभक्तिशाखा की स्थापना और उसका क्षेत्र

“यों तो भक्ति का इतिहास तथा उसकी मीमांसा बहुत लम्बी है ।..... भक्तिमार्ग केवल मध्य युग की ही उपज नहीं । ‘नारदीय पंचरात्र’ और ‘शाण्डिल्य सूत्र’ के द्वारा निर्धारित आध्यात्म का यह मार्ग अपनी प्राचीनता का दावा पुष्ट आधारों पर उस समय से करता है जब ईसाई और इस्लाम धर्म अपनी शैशवावस्था में शायद पालनों में ही क्रीड़ा कर रहे थे ।”^१ किन्तु कृष्ण का इतिहास भी कम प्राचीन नहीं है । “कृष्ण का इतिहास स्वयं ही एक बहुत उलझी हुई गुथी है । यों तो कृष्ण-नाम ‘ऋग्वेद संहिता’ में भी पाया जाता है । ब्राह्मण और उपनिषद् भी कृष्ण के नाम को अपने वक्ष पर आदरपूर्वक अंकित किये देखे जाते हैं.....विष्णुपुराण, ब्रह्मवैवर्त पुराण और भागवत् पुराण वैष्णव धर्म के सर्व-विदित आधार हैं । इनमें विष्णु ही प्रधान देवता माने गये हैं और ब्रह्मवैवर्त और भागवत् पुराण में तो विष्णु के अवतार कृष्ण के चरित्र का ही सबसे अधिक महत्व है महाभारत और उपर्युक्त तीनों पुराण कृष्ण-वर्चा से आद्योपान्त भरे पड़े हैं ।”^२ इस प्रकार कृष्ण-चरित्र की महत्ता भक्त जनो की कृतियों में प्राचीन युग से ही निरन्तर प्रतिपादित होती आई है ।

हिन्दी में विक्रम की १५ वीं शताब्दी के अन्तिम भाग से लेकर १७ वीं शताब्दी के अन्त तक सगुण और निर्गुण नाम से भक्ति-काव्य की दो धाराओं के अन्तर्गत (१) कृष्ण

१. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, कृष्णभक्ति परंपरा और मीरा, आचार्य ललिताप्रसाद सुकुल,

पृ० १६६ तथा १८४

२. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, कृष्णभक्ति परंपरा और मीरा, आचार्य ललिताप्रसाद सुकुल, पृ० २०३

भक्ति शाखा, (२) रामभक्ति शाखा, (३) ज्ञानाश्रयी शाखा तथा (४) प्रेममार्गी सूफी शाखा—ये चार शाखाये स्पष्ट रूप से प्रचलित लक्षित होती हैं।^१

कृष्णभक्ति शाखा के भक्तों ने ब्रह्म के 'सत्' और 'आनन्द' स्वरूप का साक्षात्कार कृष्ण के रूप में इस वाह्य जगत के व्यक्त क्षेत्र में किया। अपनी माधुर्य भावना से परिपूर्ण अथवा प्रेम-लक्षणा-भक्ति के लिए उन्होंने कृष्ण के मधुर रूप तथा भागवत् में वर्णित कृष्ण की ब्रज-लीला को स्वीकार किया।

कृष्ण भक्तों के आराधना-क्षेत्र में यद्यपि साध्य की एकता थी अर्थात् सभी ने कृष्ण को अपने आराध्य के रूप में ग्रहण किया था किन्तु उनकी सेवा-विधि तथा कृष्ण के विभिन्न रूपों सम्बन्धी मान्यताओं में थोड़ा बहुत अन्तर था जिसके कारण निम्नलिखित प्रमुख सम्प्रदायों की स्थापना हुई —

- (१) वल्लभ सम्प्रदाय,
- (२) गौड़ीय सम्प्रदाय,
- (३) राधावल्लभीय सम्प्रदाय,
- (४) हरिदासी अथवा सखी सम्प्रदाय और
- (५) निम्बार्क सम्प्रदाय।

इन्हीं सम्प्रदायों के अन्तर्गत अनेक प्रतिभावान कवियों का उदय हुआ जिन्होंने हिन्दी के कृष्णभक्तिकालीन साहित्य को श्री-सम्पन्न किया। प्रस्तुत निबन्ध में हम १५ वीं शताब्दी के अन्त से लेकर १७ वीं शताब्दी के अन्त तक के उन्हीं कृष्णभक्त कवियों का विवेचन करेंगे, जिन्होंने या तो एकमात्र पदावली साहित्य ही लिखा है अथवा छंदों के साथ पदों में भी थोड़ी बहुत रचना अवश्य की है। कृष्णभक्ति कालीन साहित्य के अन्तर्गत केवल पदावली साहित्य की ही विस्तृत समीक्षा की जायेगी।

कृष्णभक्तिकालीन कवि और उनकी काव्य-कृतियों का उल्लेख

वल्लभ-सम्प्रदाय

“विक्रम की १६ वीं शताब्दी में विष्णु स्वामी सम्प्रदाय की उच्छिन्न गद्दी पर श्री वल्लभाचार्य जी बैठे और उन्होंने श्री विष्णु स्वामी के सिद्धान्तों से प्रेरणा लेकर शृद्धाद्वैत सिद्धान्त तथा भगवद् अनुग्रह अथवा पुष्टि द्वारा प्राप्त प्रेम-भक्ति के मार्ग की स्थापना की।”^२

वल्लभाचार्य जी ने प्रेम-लक्षणा-भक्ति को अत्यधिक महत्ता प्रदान की और उसको

१. हिन्दी साहित्य का इतिहास, पं० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० ७०

२. अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयाल गुप्त, भाग १, पृ० ७०

प्राप्त करने के लिए नवधाभक्ति-श्रवण, कीर्तन, स्मरण, पादसेवा, अर्चन, वदन, दास्य, सख्य और आत्मनिवेदन का प्रतिपादन किया। इस सम्प्रदाय में कृष्णभक्ति प्रमुख है। यद्यपि इस सम्प्रदाय के कवियों ने युगल स्वरूप की लीलाओं का चित्रण भी किया है किन्तु वल्लभ सम्प्रदाय में राधा भगवान की आह्लादिनी शक्ति अथवा रस शक्ति के रूप में ही मान्य है। अतः जहाँ कहीं भी वल्लभ सम्प्रदायी कवियों ने राधा की स्तुति की है वहाँ उनसे कृष्ण की भक्ति ही मांगी है।

वल्लभ-सम्प्रदाय में अष्टछाप के कवि विशेष प्रसिद्ध हैं। अष्टछाप के अन्तर्गत सूरदास, परमानन्ददास, कुंभनदास, कृष्णदास अधिकारी, नन्ददास, चतुर्भुजदास, गोविन्दस्वामी तथा छोटस्वामी ये आठ कवि आते हैं।^१ इनमें से प्रथम चार श्री वल्लभाचार्य जी के शिष्य थे और अन्तिम चार श्री विठ्ठलनाथ जी के।

सूरदास—सूरदास का जन्म समय सं० १५३५ बैसाख सुदी पचमी^२ और गोलोकवास लगभग सं० १६३८ अथवा १६३९ वि० है।^३

सूरदास की तीन रचनाएँ—(१) सूरसागर (२) सूर-सारावली तथा (३) साहित्य-लहरी प्रामाणिक मानी जाती हैं।^४ सूरसागर सूर द्वारा राग-रागिनियों में गाये गये पदों का विशाल संग्रह है। सूर-सारावली काफी राग में गाई गई है। वदना के बाद इसमें सरसी और सार छंदों में ११०६ द्विपद छन्द दिये हुए हैं। साहित्य-लहरी कवि के दृष्टकूट पदों का संग्रह है। इसमें राग-रागिनियों का उल्लेख नहीं है।

परमानन्ददास—परमानन्ददास की जन्मतिथि सं० १५५० वि० अगहन सुदी ७ सोमवार है।^५ और उनकी मृत्यु लगभग सं० १६४० वि० में हुई।^६

परमानन्ददास की प्रामाणिक रचना 'परमानन्दसागर' है।^७ उसी के पद पृथक-पृथक रूप से छपे तथा हस्तलिखित कीर्तन-संग्रहों में मिलते हैं। डा० दीनदयालु गुप्त जी ने काँकरौली तथा नाथद्वारा के पद-संग्रहों से लगभग ४८६ पद छोट कर परमानन्ददास के पदों का एक हस्तलिखित प्रामाणिक पद-संग्रह तैयार किया है।

१. अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, (भाग १), पृ० १-२
२. वही, पृ० २१२
३. वही, पृ० २१९
४. वही, पृ० २६८
५. वही, पृ० २२९
६. वही, पृ० २३०
७. वही, पृ० ३११

कुंभनदास—कुंभनदास का जन्म सं० १५२५ वि०^१ और गोलोकवास लगभग संवत् १६३६ वि० है।^१ कुंभनदास का कोई ग्रंथ उपलब्ध नहीं है। छप्पे रूप में इनके कुछ पद वल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन-संग्रह भाग १, २ तथा ३ में मिलते हैं। इसके अतिरिक्त कुंभनदास जी के दो हस्तलिखित पद-संग्रह काँकरोली-विद्या-विभाग तथा नाथद्वारा के निजी पुस्तकालय में सुरक्षित हैं।^१ उक्त हस्तलिखित संग्रहों के लगभग ६४ पद डा० दीनदयालु गुप्त जी के पास हैं।

कृष्णदास अधिकारी—कृष्णदास का जन्म लगभग सं० १५५२ वि०^१ तथा निधन सं० १६३२ से १६३८ वि० के मध्य^१ में हुआ। कवि की प्रामाणिक रचना केवल वल्लभ सम्प्रदायी केन्द्रों में हस्तलिखित तथा छप्पे कीर्तन रूप में पाये जानेवाले पद-संग्रह हैं।^१ डा० दीनदयालु गुप्त ने हस्तलिखित तथा छप्पे कीर्तन-संग्रहों में से कृष्णदास अधिकारी के लगभग २०० पद छाँट कर एकत्र किये हैं।

नंददास—नंददास का जन्म लगभग सं० १५६० वि०^१ तथा निधन सं० १६३६ वि० के लगभग^१ हुआ। नंददास के निम्नलिखित १४ ग्रंथ उनकी प्रामाणिक रचना माने गये हैं—^१

- | | | |
|----------------------------|------------------------------|----------------------|
| (१) रस मंजरी | (२) मान मंजरी अथवा नाममाला | (३) अनेकार्थ मंजरी |
| (४) दशमस्कंध भाषा | (५) श्याम सगाई | (६) गोवर्द्धन लीला |
| (७) सुदामा चरित | (८) विरह मंजरी | (९) रूप मंजरी |
| (१०) रुक्मिणी मंगल | (११) रासपंचाध्यायी | (१२) भँवर गीत |
| (१३) सिद्धांत पंचाध्यायी | (१४) पदावली । | |

नंददास जी ने पदावली को ही राग-रागिनियों में बद्ध पदों में गाया है। नंददास जी की सम्पूर्ण पदावली का अभी तक कोई प्रामाणिक संस्करण प्रकाशित नहीं हुआ। श्री उमाशंकर शुक्ल जी ने अपने 'नंददास' नामक ग्रंथ में २८३ पद प्रकाशित किये हैं जो प्रामा-

१. अष्टछाप और वल्लभ संप्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, (भाग १), पृ० २४२
२. वही, पृ० २४४
३. वही, पृ० ३११
४. वही, पृ० २५४
५. वही, पृ० २५५
६. वही, पृ० ३२४
७. वही, पृ० २६१
८. वही, पृ० २६२
९. वही, पृ० २७२

णिक रूप से नंददास द्वारा लिखित मान्य है ।^१ किंतु उसमें अधिकांश पदों के ऊपर राग-रागि-नियों के नामों का उल्लेख नहीं किया गया है । नंददास जी के कुछ पद वल्लभ सम्प्रदाय के प्रकाशित ग्रंथ 'नित्य कीर्तन, वर्षोत्सव कीर्तन', 'वसन्तधमार कीर्तन', 'राग-रत्नाकर', तथा 'राग कल्पद्रुम' में मिलते हैं । इनके अतिरिक्त कुछ स्फुट पद पुष्टिमार्गीय कीर्तनियों के पास भी हैं । उपर्युक्त छपे ग्रंथों के आधार पर तथा फुटकर रूप से मिलने वाले पदों को लेकर श्री जवाहरलाल चतुर्वेदी जी ने नंददास के पदों का एक प्रामाणिक संग्रह तैयार किया है ।^२ इसके लगभग १६० पद श्रीयुत डा० दीनदयालु गुप्त जी के पास हैं । इस पद-संग्रह में लग-भग १५० पदों के ऊपर राग-रागिनियों के नामों का उल्लेख किया गया है ।

चतुर्भुजदास—चतुर्भुजदास का जन्म सं० १५६७ वि०^३ तथा निधन सं० १६४२ वि०^४ में हुआ ।

कवि की प्रामाणिक रचना कोंकरीली तथा नाथद्वारा में प्राप्त होने वाले पद-संग्रह तथा वल्लभ सम्प्रदायी छपे कीर्तन-संग्रहों में प्राप्त पद हैं ।^५ उक्त संग्रहों से डा० दीनदयालु जी गुप्त ने चतुर्भुजदास जी के लगभग १२६ पद छोट कर एकत्र किए हैं ।

गोविंदस्वामी—गोविंदस्वामी का जन्म लगभग सं० १५६२ वि० तथा गोलोकवास सं० १६४२ वि० में हुआ ।^६

गोविंदस्वामी की प्रामाणिक रचना उनके २५२ पद हैं ।^७ लेखिका ने गोविंदस्वामी के २५२ पदों का एक हस्तलिखित पद-संग्रह डा० दीनदयालु गुप्त जी के पास देखा है ।

छीतस्वामी—छीतस्वामी का जन्म लगभग सं० १५६७ वि० तथा निधन तिथि सं० १६४२ वि० फाल्गुन कृष्ण ८ है ।^८

कवि की प्रामाणिक रचना वल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन-संग्रहों में छपे पद तथा डा० दीनदयालु गुप्त जी का हस्तलिखित पद-संग्रह है ।^९

१. अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, (भाग १), पृ० ३७१
२. वही, पृ० २७२
३. वही, पृ० २६५
४. वही, पृ० २६६
५. वही, पृ० ३८५
६. वही, पृ० २७२
७. वही, पृ० ३८६
८. वही, पृ० २७८
९. वही, पृ० ३६१

गौड़ीय सम्प्रदाय

गौड़ीय सम्प्रदाय के प्रचारक श्री चैतन्य महाप्रभु थे। इस सम्प्रदाय में राधा-कृष्ण-युगल रूप के चरणों की उपासना मान्य थी। इसमें सत्संग, नाम तथा लीला-कीर्तन, ब्रज-वृन्दावनवास, कृष्णमूर्ति की सेवा-पूजा आदि भक्ति के साधनों को विशेष महत्व दिया गया है। इस सम्प्रदाय के अन्तर्गत निम्नलिखित कवि हुए हैं -

गदाधर भट्ट—शिवसिंह-सरोज में गदाधर भट्ट का समय स० १५८० वि० दिया हुआ है।^१ शुक्ल जी ने इनका रचनाकाल स० १५८० वि० से स० १६०० वि० के पीछे तक माना है।^२ शिवसिंह जी ने इनके एक पद (सखी हौ श्याम के रंग रँगो) का उल्लेख किया है और कहा है कि 'इनके पद राग-सागरोद्भव में हैं।'।^३ शुक्ल जी ने गदाधर भट्ट की काव्य-रचना का विवरण देते हुए लिखा है—“गोस्वामी तुलसीदास जी के समान इन्होंने संस्कृत पदों के अतिरिक्त संस्कृत गर्भित भाषा-कविता भी की है।” डा० रामकुमार वर्मा जी ने इनके स्फुट पदों का उल्लेख किया है।^४ बनारस के बालकृष्णदास जी के पास लेखिका ने गदाधर भट्ट कृत ‘श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी’ नामक हस्तलिखित प्रति देखी है जिसका विस्तृत वर्णन पंचम अध्याय में किया गया है।

सूरदास मदनमोहन—मिश्रबन्धुओं ने इनका रचनाकाल स० १५९५ वि० के लगभग माना है।^५ शुक्ल जी ने इनका आविर्भाव काल स० १६०० माना है।^६

सूरदास मदनमोहन कृत कोई काव्य-ग्रंथ उपलब्ध नहीं है। हिंदी साहित्य के इतिहास-कारों तथा लेखकों ने इनके स्फुट पदों का उल्लेख किया है।^७ विभिन्न हस्तलिखित तथा छपे पद-संग्रहों में कवि के जो पद लेखिका के देखने में आये हैं उनका वर्णन पंचम अध्याय में किया गया है।

राधावल्लभीय सम्प्रदाय

राधा वल्लभीय सम्प्रदाय के प्रवर्तक श्री स्वामी हितहरिवंश जी थे। इस सम्प्रदाय

१. शिवसिंह-सरोज, शिवसिंह सेंगर, पृ० ४०३
२. हिंदी साहित्य का इतिहास, रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १८२
३. शिवसिंह-सरोज, शिवसिंह सेंगर, पृ० ४०३
४. हिंदी साहित्य का इतिहास, रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १८३
५. हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, रामकुमार वर्मा, पृ० ७११
६. मिश्रबन्धु विनोद, (प्रथम भाग), कवि संख्या ९४, पृ० ३५४
७. हिंदी साहित्य का इतिहास, रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १८७
८. मिश्रबन्धु-विनोद, (भाग १), पृ० ३५४; हिंदी साहित्य का इतिहास, शुक्ल, पृ० १८०; हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, वर्मा, पृ० ७१२; अकबरी दरबार के हिंदी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४७

में राधा और कृष्ण की युगल उपासना की गई किंतु राधा की पूजा और भक्ति प्रधान रही। राधावल्लभीय सम्प्रदाय में राधाकृष्ण की कुजलीला तथा शृंगारिक केलि को प्रधानता देने के कारण रति-क्रीडा का ही एक मात्र अवलम्ब लिया गया है। उसमें शृंगार के वियोग पक्ष का पूर्णतया अभाव है।

हितहरिवंश जी—हितहरिवंश जी का जन्म सं० १५८५ वि० में हुआ था।^१ शिवसिंह जी ने हिंदी में हितहरिवंश विरचित 'हित चौरासी धाम' ग्रंथ का उल्लेख किया है।^२ 'हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों के संक्षिप्त विवरण' में कविकृत दो ग्रंथ (१) हरिवंश चौरासी तथा (२) फुटकर बानी कहे गए हैं।^३ मिश्रबंधुओं ने भाषा में विरचित इनके ग्रंथ का नाम 'चौरासी पद' लिखा है। मिश्रबंधु-विनोद के वर्णन से विदित होता है कि बाबू राधाकृष्ण दास जी ने ८४ पदों के अतिरिक्त कुछ और भी हितहरिवंश जी के पद देखे हैं।^४ हिन्दी साहित्य के अन्य इतिहासकारों तथा लेखकों ने हिन्दी में हितहरिवंश कृत 'हित चौरासी' ग्रंथ का उल्लेख किया है।^५ पं० रामचन्द्र शुक्ल ने हित चौरासी के अतिरिक्त इनकी फुटकर बानी का वर्णन भी किया है जिसमें सिद्धांत संबंधी पद हैं।^६ हस्तलिखित रूप में प्राप्त हितहरिवंश जी के ८४ पदों के जो सग्रह तथा स्फुट पद लेखिका के देखने में आये हैं उनका वर्णन पंचम अध्याय में किया गया है।

हरिराम व्यास—ओरछानरेश श्री मधुकरशाह के राजगुरु श्री हरिराम व्यास का कविताकाल मिश्रबंधुओं ने सं० १६१५ वि०^७ तथा रामचन्द्र शुक्ल ने उनका समय सं० १६२० वि० के आसपास माना है। वासुदेव गोस्वामी ने व्यास जी का जन्म सं० १५६७ वि०

१. शिवसिंह-सरोज, पृ० ५१४, कवि संख्या १२; मिश्रबंधु-विनोद, पृ० २८५, कवि संख्या ६०; हिंदी साहित्य का इतिहास, शुक्ल, पृ० १८०; अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, (भाग १), पृ० ६६
२. शिवसिंह-सरोज, पृ० ५१४, संख्या १२
३. हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण, पृ० १६७
४. मिश्रबंधु-विनोद, (प्रथम भाग), पृ० २८५
५. हिंदी भाषा और साहित्य, श्यामसुंदरदास, पृ० ४२०; हिंदी साहित्य का इतिहास, शुक्ल, पृ० १८०; हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, वर्मा, पृ० ७१५; अष्टछाप और वल्लभ संप्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, (भाग १), पृ० ६६
६. हिंदी साहित्य का इतिहास, पं० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १८१ में आये फुटकर पदों में से एक पद उद्धृत भी किया गया है किंतु उसमें राग का नाम नहीं दिया।
७. मिश्रबंधु-विनोद, (भाग १), पृ० ३३८, कवि संख्या ७८
८. हिंदी साहित्य का इतिहास, रामचन्द्र शुक्ल, पृ० २११

तथा कविताकाल सं० १५६० वि० से सं० १६६६ वि० तक सिद्ध किया है।^१

मिश्रबंधुओं ने व्यास जी कृत ५ ग्रंथों का उल्लेख किया है—(१) बानी (२) रास के पद (३) ब्रह्मज्ञान (४) मंगलाचार पद (५) पद (३०० पृष्ठ छोटे)।^१ शुक्ल जी ने व्यासजी कृत रासपंचाध्यायी, पद और साखियों का वर्णन किया है।^१ वर्मा जी ने इनका एक प्रसिद्ध ग्रंथ 'व्यास की बानी' बताया है जिसमें भक्ति के पदों के साथ रासपंचाध्यायी भी है।^१ डा० दीनदयालु गुप्त जी का कथन है कि ब्रजभाषा में इनके पद बहुत प्रसिद्ध हैं।^१ बासुदेव गोस्वामी ने हिंदी में व्यास जी के दो ग्रंथ प्रामाणिक माने हैं—(१) रागमाला जिसमें ६०४ दोहे हैं तथा (२) व्यासवाणी जिसमें विविध प्रतियों के आधार पर ७५८ पद और १४८ दोहे उपलब्ध हैं।^१ व्यास जी के काव्य की समीक्षा व्यासवाणी में संग्रहीत पदों के द्वारा ही की गई है।

हरिदासी सम्प्रदाय

हरिदास स्वामी—हरिदासी सम्प्रदाय के प्रथम गुरु अलीगढ़ निवासी आसधीर जी हुए। उनके बाद इस भक्ति-पद्धति को एक स्वतंत्र सम्प्रदाय का रूप देने वाले गुरु अलीगढ़ के निकट स्थित हरिदासपुर स्थान के निवासी अष्टछाप कवियों के समकालीन स्वामी हरिदास जी हुए।^१ हरिदासी सम्प्रदाय में राधाकृष्ण की युगल उपासना सखी-भाव से मान्य थी।

हरिदास स्वामी ने दो ग्रंथों की रचना की थी (१) साधारण सिद्धांत और (२) रास के पद।^१ हरिदासी सम्प्रदाय में निम्नलिखित कवि और हुए हैं—

विठ्ठलविपुल—शिवसिंह-सरोज तथा 'हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण' में विठ्ठलविपुल का जन्म सं० १५८० वि० दिया है।^१ मिश्रबंधुओं ने इनका रचनाकाल सं० १६१५ वि० माना है।^१

१. भक्त कवि व्यास जी, बासुदेव गोस्वामी, पृ० ४१

२. मिश्रबंधु-विनोद, पृ० ३३७

३. हिंदी साहित्य का इतिहास, पं० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० २१३

४. हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, राम कुमार वर्मा, पृ० ७१८

५. अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, (भाग १), पृ० ६७

६. भक्त कवि व्यास जी, बासुदेव गोस्वामी, पृ० १४६

७. अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० गुप्त, (भाग १), पृ० ६८

८. वही, पृ० ६९

९. शिवसिंह-सरोज, पृ० ४५९; हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण पृ० १००

१०. मिश्रबंधु-विनोद, पृ० ३३८, कवि संख्या ७९

खोज रिपोर्ट तथा मिश्रबन्धुविनोद मे विट्ठलविपुल कृत 'विट्ठलविपुल जी की बानी' ग्रंथ का उल्लेख है।^१ 'विट्ठलविपुल जी की बानी' नामक ग्रंथ की जो हस्तलिखित प्रतियाँ लेखिका के देखने में आई हैं उनका वर्णन पंचम अध्याय मे किया गया है।

बिहारिनदास—'हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण' में बिहारिनदास को १७ वीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध मे माना है।^२ किंतु १६०६-१०-११ की खोज रिपोर्ट मे इन्हें १६ वीं शताब्दी मे बताया गया है।^३ मिश्रबन्धुओ ने इनका कविताकाल स० १६३० वि० माना है।^४ हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों के संक्षिप्त विवरण मे विट्ठलविपुल कृत दो ग्रंथों का उल्लेख है—(१) समय प्रबन्ध—इसमे ४४८० श्लोक हैं और छप्पै दोहा आदि दिए हुए हैं, (२) श्री बिहारिनदास की बानी।^५ मिश्रबन्धुओ ने इनके दो ग्रंथों (१) साखी, जिसमें ६५० श्रंख है तथा (२) ११६ पदों के ग्रंथ का वर्णन किया है।^६ 'श्री बिहारिनदास जी की बानी' नामक हस्तलिखित रचना का वर्णन पंचम अध्याय मे किया गया है।

निम्बार्क सम्प्रदाय

निम्बार्क सम्प्रदाय के प्रचारक श्री निम्बार्कचार्ज जी थे। वल्लभ और चैतन्य सम्प्रदायों की भाँति इसमे भी मधुर भाव को उत्कृष्टता प्रदान की गई है। निम्बार्क सम्प्रदाय के उपास्यदेव ऋजुकृष्ण हैं जो अपनी प्रेम और माधुर्य की अधिष्ठात्री शक्ति राधा तथा अन्य आत्मादिनी तोपी स्वरूपा शक्तियों से परिवेष्टित रहते हैं। निम्बार्कचार्ज जी ने युगल उपासना के साथ राधा की उपासना पर विशेष महत्व दिया है।

श्री भट्ट—'शिवसिंह सरोज' तथा 'हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण' मे श्री भट्ट का समय स० १६०१ वि० माना गया है।^१ मिश्रबन्धुओ ने भट्ट जी का कविताकाल स० १६३० वि० के लगभग दिया है।^२ प० रामचन्द्र शुक्ल ने अपने इतिहास मे श्री भट्ट का जन्म स० १५६५ वि० तथा कविताकाल स० १६२५ वि० के लगभग स्वीकार किया है।^३

१. हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण, पृ० १००; मिश्रबन्धु-विनोद, पृ० ३३८
२. वही, पृ० १००
३. खोज रिपोर्ट, सन् १६०६-१०-११, पृ० ५८
४. मिश्रबन्धु-विनोद, पृ० ३५२, कवि संख्या ८८
५. हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण, पृ० १०० .
६. मिश्रबन्धु-विनोद, पृ० ३५२
७. शिवसिंह-सरोज पृ० ५००; हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण, पृ० १०१
८. मिश्रबन्धु-विनोद, पृ० ३५०, कवि संख्या ८७
९. हिंदी साहित्य का इतिहास, रामचन्द्र शुक्ल, पृ० २१०

श्री भट्ट जी ने 'युगलशतक' ग्रंथ की रचना की।^१ युगलशतक ग्रंथ की जिन हस्तलिखित प्रतियों का लेखिका ने निरीक्षण किया है उनका विवरण पंचम अध्याय में है। मिश्रबन्धुओं तथा शुक्ल जी ने कवि कृत 'आदि वाणी' नामक ग्रंथ का भी उल्लेख किया है।^२ किंतु वह ग्रंथ लेखिका के देखने में नहीं आया।

परशुराम—'शिवसिंह सरोज' तथा 'हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण' में परशुराम का जन्म समय स० १६६० वि० दिया है।^३ शिवसिंह जी ने परशुराम कृत स्फुट पदों का उल्लेख किया है।^४ 'हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण' में इनके 'वैराग्य निर्णय' ग्रंथ का उल्लेख है।^५

सन् १८१२-१३-१४ की खोज रिपोर्ट में परशुराम कृत 'परशुरामसागर' ग्रंथ का वर्णन किया गया है।^६ सन् १८३४-३५-३६ की खोज रिपोर्ट में इनके निम्नलिखित १३ ग्रंथ कहे गए हैं—

- (१) तिथिलीला (२) वारलीला (३) बावनीलीला (४) प्रियवतीसी
(५) नाथलीला (६) रोगरथनामलीला (७) साचनिषेधलीला (८) हरिलीला
(९) लीलासमझनी (१०) नक्षत्रलीला (११) निजरूपलीला (१२) अमरबोध
(१३) पदावली।

काशी नागरी प्रचारिणी सभा में सुरक्षित परशुराम कृत 'रामसागर' ग्रंथ की हस्त-लिखित प्रति लेखिका के देखने में आयी है। प्रति से ग्रंथ के निर्माणकाल, लिपिकार तथा लिपिकाल का कोई पता नहीं चलता। 'रामसागर' में विभिन्न शीर्षकों तथा प्रकरणों के अन्तर्गत बहुत सी लीलाये दी हुई हैं उसमें ऊपर लिखे सभी ग्रंथ आ गए हैं। इन लीलाओं के अतिरिक्त 'रामसागर' में विभिन्न राग-रागिनियों में कुछ पद भी दिए हुए हैं जिनका वर्णन पंचम अध्याय में किया गया है।

सम्प्रदाय मुक्त कवि

इस काल के कृष्ण-साहित्य के अध्ययन में हमें ऐसी विपुल पदावली-सामग्री भी

१. हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण, पृ० १७१; हिंदी साहित्य का इतिहास शुक्ल, पृ० २१०; हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, रामकुमार वर्मा, पृ० ५८७
२. मिश्रबन्धु-विनोद, पृ० ३१५, हिंदी साहित्य का इतिहास, शुक्ल, पृ० २१०
३. शिवसिंह-सरोज, शिवसिंह सेंगर, पृ० ४५१; हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण, पृ० ८५
४. शिवसिंह-सरोज, शिवसिंह सेंगर, पृ० ४५१
५. हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण, पृ० ८५
६. खोज-रिपोर्ट सन् १८१२-१३-१४

मिलती है जो अपने तत्व विवेचन में कृष्ण लीलाओं से ही सम्बद्ध है किंतु उसके गायक किसी सम्प्रदाय विशेष के अन्तर्गत परिगणित नहीं किये गये हैं । और न जिनके विषय में कोई ऐसा आधार ही प्राप्त है जिसके अनुसार उन्हें किसी विशेष सम्प्रदाय से सम्बद्ध किया जाये । किंतु इस कोटि की सामग्री अपना काव्यगत महत्व तो रखती ही है और साथ ही साथ उसमें सगीततत्व भी प्रचुर मात्रा में है इसलिए इस सामग्री का अध्ययन भी आवश्यक माना गया है । इस कोटि के प्रधान कवि निम्नलिखित हैं —

मीराबाई—मीरा का जन्म स० १४६८ से १५०३ वि० के भीतर माना जाता है ।^१ मीरा कृत तीन रचनाये प्रसिद्ध हैं—(१) गीत गोविंद की टीका, (२) नरसी जी रो मायरो और (३) राग गोविंद । किंतु इन ग्रंथों की प्रामाणिकता में सदेह है ।^२ मीरा के स्फुट पदों की रचना ही उनकी प्रामाणिक कृति मानी गई है । मीरा के प्रचलित पदों के अनेक संग्रह हिंदी तथा भारत की अन्य विविध भाषाओं में प्राचीन काल से लेकर आज तक उपलब्ध हुए हैं किंतु उनमें से अधिकांश प्राचीन हस्तलिखित प्रतियों के आधार पर सङ्गृहीत न होने के कारण प्रामाणिकता की कसौटी पर खरे नहीं उतरते ।^३ मीरा-स्मृति-ग्रंथ में 'मीरा पदावली' नामक प्रकरण में प्राचीन हस्तलिखित प्रतियों के आधार पर मीरा के १०३ पदों का संग्रह प्रकाशित किया गया है । यही मीराकृत पदों का प्रामाणिक संग्रह माना जा सकता है । मीरा के काव्य की समीक्षा प्रायः इसी संग्रह के आधार पर की गई है ।

राजा आसकरण—आइने अकबरी में अबुलफजल ने प्रभावशाली सामंतों तथा राजाओं की सूची में राजा आसकरण का उल्लेख किया है ।^४ शिवसिंह-सरोज में इनका जन्म स० १६१५ वि० दिया है ।^५ मिश्रबन्धुओं ने इनका रचनाकाल स० १६०६ वि० माना है ।^६

राजा आसकरण विरचित कोई ग्रंथ उपलब्ध नहीं है । हिंदी साहित्य के इतिहासकारों ने इनके स्फुट पदों का ही उल्लेख किया है ।^७ हस्तलिखित तथा छपे रूप में इनके जो पद उपलब्ध हुए हैं उनका वर्णन पंचम अध्याय में है ।

गंग ग्वाल—तासी, शिवसिंह सेगर, श्यामसुंदरदास, रामचन्द्र शुक्ल किसी ने भी अपने इतिहास ग्रंथ में गंग ग्वाल का उल्लेख नहीं किया । मिश्रबन्धु-विनोद में गंग उपनाम

१. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा—'निखल', आचार्य ललिताप्रसाद सुकुल, पृ० ४३

२. वही, पदावली परिचय, पृ० ६०

३. वही, " " " पृ० ख०

४. आइने अकबरी, (भाग १), पृ० ५३१

५. शिवसिंह-सरोज, शिवसिंह-सेगर, पृ० ३७६

६. मिश्रबन्धु-विनोद, (भाग १), पृ० ३५६, कवि संख्या १०२

७. शिवसिंह-सरोज, शिवसिंह सेगर, पृ० ३७६; मिश्रबन्धु-विनोद, पृ० ३५६

गग ग्वाल का वर्णन है और उनका कविता काल स० १६३५ वि० के लगभग माना है।^१ किंतु मिश्रबन्धुओं ने गग ग्वाल के किसी काव्य-ग्रंथ, पदसंग्रह अथवा स्फुट पदों का उल्लेख नहीं किया है।

गग ग्वाल कृत दान-लीला, राधा जी की जन्म-लीला, मोती-लीला तथा स्फुट पद लेखिका के देखने में आये हैं। (१) दानलीला (२) राधा जी की जन्म लीला तथा (३) मोती-लीला, इन तीनों ग्रंथों की हस्तलिखित प्रतियाँ ब्रजरत्नदास जी के पास हैं। ग्रंथों के लिपिकाल का समय तथा लिपिकार का नाम ज्ञात नहीं होता। दान-लीला के अंत में लिखा है—“इ.....लीला गग ग्वाल कृत संपूर्ण। मोती आसा” यहाँ से कीड़ों ने काट दिया है अतः आगे पढ़ा नहीं जाता। ब्रजरत्नदास जी ने अपने नोट में इसका लिपिकाल आषाढ़ ब० ५ स० १८२४ वि० लिख रखा है। उनका कहना है कि उनके देखने के बाद ही इस ग्रंथ को किसी तरह कीड़ों ने काट दिया है अतः अब लिपिकाल नहीं पढ़ा जाता।

ये तीनों रचनाएँ छंदों में हैं। इनमें राग-रागिनियों का उल्लेख नहीं है। हस्तलिखित तथा छपे पद-संग्रहों में गग ग्वाल का एक स्फुट पद प्राप्त होता है उसका वर्णन पंचम अध्याय में किया गया है।

कृष्णभक्तिकालीन कवियों के संगीत-ज्ञान का परिचय

किसी भी कवि के संगीत-ज्ञान तथा संगीत सबंधी घटनाओं की जानकारी अंतःसाक्ष्य अर्थात् उनकी रचनाओं में उपलब्ध आत्मविषयात्मक उल्लेखों तथा प्राचीन बहिःसाक्ष्य इन दो आधारों पर होती है।^२ जहाँ तक अंतःसाक्ष्यों का प्रश्न है उनके द्वारा कहीं-कहीं यह संकेत तो अवश्य मिलता है कि कृष्णभक्तिकालीन कवि अपने पदों को गाया करते थे किन्तु इसके अतिरिक्त अन्य संगीत सम्बन्धी घटनाओं तथा इन कवियों के संगीत गुरु कौन थे, इन्होंने संगीत की शिक्षा कहाँ पाई आदि प्रश्नों से सम्बद्ध विवरण इन कवियों के आत्मविषयात्मक उल्लेखों में नहीं मिलते। बाह्य आधारभूत ग्रंथों^३ में अवश्य कुछ कृष्णभक्तिकालीन कवियों के संगीत-ज्ञान पर कहीं-कहीं प्रकाश डाला गया है। इनमें जिन कवियों के सम्बन्ध में जो वृत्तांत उपलब्ध होते हैं उन्हीं के आधार पर आगे की पक्तियों में उन कृष्णभक्तिकालीन कवियों के संगीत-ज्ञान की रूपरेखा प्रस्तुत की जायेगी।

१. मिश्रबन्धु-विनोद, (भाग १), पृ० ३८५

२. अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, भाग १, पृ० ८१

३. कृष्णभक्तिकालीन कवियों के संगीत सम्बन्धी आत्मविषयात्मक उल्लेख प्रस्तुत निबंध के चतुर्थ अध्याय में दिए गए हैं।

४. अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, भाग १, पृ० १०८

सूरदास

यों तो अष्टछाप के आठो कवि उच्चकोटि के भक्त, कवि तथा गवैये थे किन्तु इनमें सर्वश्रेष्ठ स्थान सूरदास का ही है। “आचार्यों की छाप लगी हुई जो आठ बीणाये श्री कृष्ण की प्रेम-लीला कीर्तन करने उठी उनमें सबसे ऊँची, सुरीली और मधुर झकार अंधे कवि सूरदास की बीणा की थी।”^१ नाभादास जी ने सूरदास के काव्य की प्रशंसा करते हुए लिखा है -

उक्ति चोज अनुप्रास वरन अस्थिति अति भारी ।
वचन प्रीति निर्वाह अर्थ अद्भुत तुक धारी ॥
प्रतिबिंबित दिवि दृष्टि हृदय हरिलीला भासी ।
जन्म कर्म गुण रूप सबै रसना जु प्रकासी ॥
विमल बुद्धि गुनि और की, जो वह गुण श्रवणनि धरै ।
सूर कवित्त सुनि कौन कवि, जो नहि सिर चालन करै ॥^२

“ऐसा कौन व्यक्ति है जो सूरदास जी के कवित्त को सुनकर प्रशंसा में सिर न हिला दे। उनकी कविता में अनोखी उक्तियाँ, चोज, अनूठे अनुप्रास और सुन्दर शब्द-चयन है। कविता में आदि से अन्त तक प्रेम के भाव का निर्वाह किया गया है। उनकी कविता में अद्भुत अर्थ-गाम्भीर्य और मुग्धकारी तुक है। ईश्वर ने उनको दिव्यदृष्टि दी है। और इनके हृदय में हरि की लीला प्रतिभासित होती है। इन्होंने कृष्ण के जन्म, कर्म, गुण और रूप सबको अपनी दिव्य दृष्टि से देखा और अपनी रसना से उन्हें प्रकाशित किया। जो कोई सूर के गाये हुए भगवद् गुणों को सुनेगा उसकी बुद्धि विमल हो जायगी।”

नाभादास जी के उक्त कथन से यद्यपि स्पष्ट रूप से यह नहीं ज्ञात होता कि सूरदास को संगीत का ज्ञान कितना था, कहाँ उन्होंने संगीत की शिक्षा प्राप्त की किन्तु साकेतिक रूप से यह ध्वनि अवश्य निकलती है कि सूरदास संगीत में अत्यधिक कुशल थे और उन्होंने सुन्दर पद बनाकर गाए क्योंकि नाभादास जी ने सूर के काव्य में जिन गुणों (अनुप्रास, सुन्दर शब्द चयन, तुक आदि) का समावेश किया है वे सब संगीत के उपादान हैं। इनके संयोग से काव्य में संगीत की मधुरता तथा झकार आ जाती है। इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि सूरदास कुशल गायक थे और इसी कारण अपने काव्य में उन्होंने संगीत के समस्त गुणों का समावेश कर दिया। सूर की प्रतिभा को लक्ष्य कर नाभादास ने कहा है -

सूर कवित्त सुन कौन कवि जो नहि सिर चालन करै ।

इससे भी विदित होता है कि सूर के पदों में इतना अधिक संगीत निहित

१ भ्रमरगीत-सार, आचार्य पं० रामचन्द्र शुक्ल, प्रथम संस्करण, भूमिका, पृ० २

२. भक्तमाल, भक्ति रस बोधिनी, प्रियादास, छप्पय सं० ७३, पृ० ८३

है कि उनको सुनकर सहृदय मात्र आनन्द विभोर हो जाते हैं और श्रोताओं का सिर स्वतः ताल तथा सम के साथ हिल जाता है ।

ध्रुवदास जी ने भी सूरदास के पद-गायन का उल्लेख किया है —

परमानन्द अहं सूर मिलि गाई सब ब्रज रीति,
भूलि जात विधि भजन की सुनि गोपिन की प्रीति ।^१

वार्ता साहित्य से इनके संगीत ज्ञान पर विशेष प्रकाश पड़ता है । ८४ वैष्णवन की वार्ता से पता चलता है कि सूरदास जिस समय गऊघाट पर रहते थे उस समय बहुत सुन्दर पद बना कर गाते थे । उनसे गान विद्या सीखने के लिये बहुत से लोग उनके सेवक भी बन गए थे —

“सो गऊघाट ऊपर सूरदास जी को स्थल हुतौ । सो सूरदास जी स्वामी हैं आप सेवक करते । सूरदास जी भगवदीय हैं । गान बहुत आछो करते ताते बहुत लोग सूरदास जी के सेवक भये हुते ।”^२

हरिराय जी के वर्णन से भी इस बात की पुष्टि होती है कि सूरदास जी गन्धर्व-विद्या में निपुण थे । उनकी स्वरलहरी इतनी मधुर थी कि उनके अनेक सेवक हो गए थे और अपने गान के कारण वे जगत में विख्यात हो गए थे —

“सूरदास को कठ बहोत सुन्दर हतो । सो गान विद्या में चतुर और सगुन बतायबे में चतुर । सो उहा हूँ बहोत लोग सूरदास जी के पास आवते । उहा हूँ सेवक बहोत भये । सो सूरदास जगत में प्रसिद्ध भये ।”^३

सन्तदास ने भी सूरदास के गान, कीर्तन तथा ख्याति की प्रशंसा की है —

सूर के समान और भक्त नाहीं पाइये ।

सेवक श्री बल्लभ के तिहूँ लोक गाइये ।

× × ×

गुनी तान गाननि परिपूरन अवलोक को ।^४

सूरदास को गुणी संगीतज्ञ प्रमाणित करने का सबसे बड़ा आधार ऐतिहासिक है । सूरदास की गान विद्या की प्रशंसा अकबर तक पहुँची और वह इनसे मिलने के लिए

१. भक्तनामावली, छन्द सं० ६५

२. ८४ वैष्णवन की वार्ता, हरिराय, पृ० ६

३. ८४ वैष्णवन की वार्ता, हरिराय पृ० ६

४. अष्टछाप और बल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, भाग १, पृ० १५२

लालायित हो गया । तानसेन के साथ अकबर का सूर से मिलना इतिहास प्रसिद्ध घटना है । श्री महाराज रघुराज सिंह, मुशी देवीप्रसाद, डा० दीनदयालु गुप्त आदि ने अकबर और सूर की भेंट को प्रामाणिक माना है ।^१ हरिराय जी वाली भाव प्रकाश वार्ता में स्पष्ट रूप से उल्लेख किया गया है कि तानसेन के द्वारा सूरदास का एक पद सुनकर अकबर इतना प्रभावित हुआ कि उसने कवि को सादर मथुरा बुला कर उनका गाना सुना—

“पाछे उनके पद जहा तहा लोग सीखि के गावन लागे । सो तब (एक समय) तानसेन ने एक पद सूरदास कौ सीखि के अकबर बादशाह के आगे गायो । सो पद । राग नट—‘यह सब जानो भक्त के लच्छन’ । यह सुनि देसाधिपति अकबर ने कह्यो जो ऐसे लच्छन वारे भक्तन सो मिलाप होय तो कहा कहिये ? सो तानसेन ने कही जो—जिनने यह कीर्तन कियो है सो ब्रज मे रहत है । और सूरदास जी उनको नाम है । यह सुनि देसाधिपति के मन मे आई जो कोई उपाय करि के सूरदास सो मिलिये । पाछे देसाधिपति दिल्ली ते आगरा आयो । तब अपने हलकारन सो कह्यो जो ब्रज मे सूरदास जी श्री नाथ जी के पद गावत है सो तिनकी ठीक पारिके मो को श्री मथुराजी मे खबरि दीजियों और (जो) यह बात सूरदास जाने नाही ।

तब उन हलकारन ने श्री नाथ जी द्वार मे आय के खबरि काढी । तब सुनी जो सूरदास जी तो मथुरा जी गये है । सो तब वे हलकारा श्री मथुरा में आय के सूरदास को नजरि मे राखे जो या समय यहा बैठे है । तब उन हलकारन ने देसाधिपति को खबरि करी जो—अजी साहब ! सूरदास जी तो मथुरा जी मे है ।

तब सूरदास कू अकबर बादशाह ने दस पाँच मनुष्य बुलायवे को पठाये । सो सूरदास जी देसाधिपति के पास आये । तब देसाधिपति ने उनको बहोत आदर सन्मान कियो । पाछे सूरदास जी सो देसाधिपति ने कह्यो जो—सूरदास जी ! तुमने विष्णुपद बहोत किये है सो तुम मोको कछु सुनावो ।

— तब सूरदास ने अकबर बादशाह के आगे यह पद गायो । सो पद । राग बिलावल—
“मनारे तू करि माधो सो प्रीत”^२

८४ वैष्णवन की वार्ता से भी अकबर और सूरदास के मिलन के इस प्रसंग की पुष्टि होती है ।^३

१ अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, भाग १, पृ० २१४-१७

२. ८४ वैष्णवन की वार्ता, हरिराय, अष्टसखान की वार्ता, पृ० १४

३. “और सूरदास जी ने सहस्रविधि पद किये हैं ताको सागर कहियं सो सब जगत में प्रसिद्ध भये । सो सूरदास जी के पद देसाधिपति ने सुने सो सुनि के यह विचारों जो सूरदास जी काहू विधि सों मिले तो भलो । तो भगवदिच्छा ते सूरदास जी मिले । सो

वार्ता से यह भी विदित होता है कि सूरदास का गाना सुनने के अनंतर अकबर इतना मोहित हुआ कि उसने सूरदास के पदों का सकलन भी करवाया ।^१

सूरदास के संगीत गुरु कौन थे तथा उन्होंने संगीत की प्रारम्भिक शिक्षा कहाँ ग्रहण की इस विषय में किसी ग्रंथ में कोई उल्लेख नहीं है । वार्ता से विदित होता है कि जिस समय सूरदास जी अपने गाँव से चार कोस दूर स्थान पर रहते थे उस समय भी उन्हें संगीत का थोड़ा ज्ञान था । वहाँ पर उन्होंने गान विद्या का सब साज एकत्रित कर लिया था और वहाँ पर वे पद बना कर गाया करते थे ।^१ जिस समय सूर गऊघाट पर रहते थे उस समय उनकी संगीत की ख्याति बहुत फैल गई थी । संगीत सीखने के लिए उनके बहुत से सेवक बन गए थे और वे स्वामी कहे जाने लगे थे । वल्लभ सम्प्रदाय में प्रवेश करने से पूर्व ही सूरदास गन्धर्व विद्या में पारंगत हो गए थे । क्योंकि वल्लभाचार्य जी से प्रथम भेंट होने पर सूरदास ने उन्हें विनय के पद गा कर सुनाये थे ।^१

पुष्टिसम्प्रदाय में दीक्षित होने के उपरान्त सूरदास वल्लभाचार्य जी के साथ गोकुल चले गए । कुछ दिनों के अनंतर वे गोवर्द्धन चले गए और वहाँ श्री नाथजी की कीर्तन सेवा आपको सौंप दी गई ।

“तब श्री महाप्रभू जी अपने मन में विचारे जो श्री नाथजी यहाँ और तो सब सेवा को मंडान भयी और कीर्तन को मंडान नाही कीयो है ताते अब सूरदास जी को दीजिये । तब आप श्री जी द्वार पधारे सो सूरदास जी को साथ लीये ही सो श्रीनाथ जी द्वार जाय पहुँचे ।”

गोवर्द्धन में रहकर सूरदास श्रीनाथ जी के भजन कीर्तन तथा गान में अपने दिन व्यतीत करने लगे । हाँ बीच-बीच में वह मथुरा, गोकुल आदि स्थानों पर भी आने जाते रहते थे ।

सूरदास जी सों कह्यो देसाधिपति ने जो सूरदास जी में सुन्यो है जो तुमने बिसन पद बहुत कीये हैं । जो मोकों परमेस्वर ने राज्य दीयो है सो सब गुनीजन मेरो जस गावत है तातें तुमहें कछू गावो । तब सूरदास ने देसाधिपति के आगे कीर्तन गायो । सो पद राग विलावल । “भनारे तू करि माघो सों प्रीति ।” यह पद देसाधिपति के आगे संपूर्ण करिके सूरदास जी ने गायो ।”

८४ वैष्णवन् की वार्ता, पृ० २७६-८०

१. ८४ वैष्णवन् की वार्ता, हरिहराय, अष्टसखान की वार्ता, पृ० १६

२. अष्टछाप, काँकरौली, पृ० ६

३. ८४ वैष्णवन् की वार्ता, पृ० २७२-७३

४. वही, पृ० २७८

परमानंददास

नाभादास जी ने परमानंददास जी के कीर्तन तथा गान की प्रशंसा करते हुए लिखा है -

ब्रजवधू रीति कलियुग विषे, परमानंद भयौ प्रेमकेत ।
 पौगंड बाल कैसोर गोप लीला सब गाई ।
 अचरज कहा यह बात हुतौ पहिलो जु सखाई ।
 नैननि नीर प्रवाह, रहत रोमांच रैन दिन ।
 गद्-गद् गिरा उदार स्याम शोभा भीज्यौ तन ।
 सारंग छाप ताकी भई, श्रवण सुनत आवेस देत ।
 ब्रजवधू रीति कलियुग विषे, परमानंद भयौ प्रेमकेत ।^१

परमानंददास जी कृष्ण की बाल, पौगंड तथा किशोर अवस्था के कीर्तन इतने सुन्दर गाय़ा करते थे कि सुनने वाले भावमग्न हो जाते थे ।

ध्रुवदास जी ने भी परमानंददास जी की गान-कला के लिए कहा है -

परमानंद अह सूर मिलि गाई सब ब्रज रीति ।
 भूलि जात बिधि-भजन की सुनि गोपिन की प्रीति ॥^२

यद्यपि सगीत के दृष्टिकोण से परमानंददास सूरदास की भाँति विख्यात नहीं हैं किन्तु ध्रुवदास जी के उपर्युक्त कथन से इस तथ्य की पुष्टि होती है कि परमानंददास भी एक उच्चकोटि के गायक थे । गान विद्या में आप सूरदास से किसी प्रकार हीन नहीं थे ।

‘भाव प्रकाश’ वार्ता में भी इन्हें सगीत में निपुण कहा गया है । “और परमानंददास ने अपने घर कीर्तन को समाज कियो । सो गाम-गाम में प्रसिद्ध भये । ओर परमानंददास गान विद्या में परम चतुर हते ।”^३

८४ वैष्णवन की वार्ता में लिखा है- “सो वे परमानंददास जी बहुत योग्य भये और कवि भये । भगवत कृपा के पात्र भये । कीर्तन बहुत आछौ गावते । ताने परमानंद जी के सग समाज बहुत रहतो । आप स्वामी कहावते आप सेवक करते ।”^४

वार्ता साहित्य के इन प्रसंगों से यही ज्ञात होता है कि परमानंददास संगीत में बहुत चतुर थे । शीघ्र ही वे कीर्तनकार के रूप में विख्यात हो गए थे । संगीत गुण के कारण ये

१ भक्तमाल, भक्तिरस बोधिनी, छप्पय सं० ७४, पृ० ८३

२ भक्तनामावली, पृ० ६

३ ८४ वैष्णवन की वार्ता, हरिराय (अष्टसखान की वार्ता), पृ० ३४

४ वही, पृ० २६१

स्वामी कहलाने लगे और अनेक व्यक्ति इनके शिष्य हो गए थे । सन्तदास ने परमानन्ददास के कीर्तन की प्रशंसा तथा प्रभाव का वर्णन किया है —

स्वामी परमानन्द बड़े महापुरुष है ।

× × ×

आपु करें कीर्तन सुन्दर सु गावहीं ।
जो कोउ सुने हिये हरि तोक आवहीं ।
एक दिन विरहा अनुभवे बहुते महा ।
वैसे ही सुर गावत अनभै बरनों कहा ।

× × ×

नाम समर्पन करत भये घर परमानन्द नाम ।
तुम्ह कृत पद जो गाइहै पाइये आनंद धाम ।
श्री भगवत अनुक्रम कह्यो समुझाइ के ।
ताही छन पद गायो एक बनाय के ।^१

इससे भी यही विदित होता है कि परमानन्ददास जी कीर्तन में अत्यन्त प्रवीण थे । उनके गाये हुए कीर्तन को जो कोई सुनता था अथवा गाता था उसको परम तुष्टि प्राप्त होती थी । इससे यह पता भी चलता है कि भगवान के प्रेम में व्याकुल होकर जब आप विरह के पद गाते थे तो भाव मग्न होकर आत्मविस्मृत हो जाते थे ।

व्यास जी ने भी परमानन्ददास जी की गान-कला तथा कीर्तन-भजन का स्मरण करते हुए कहा है —

परमानन्ददास बिनु को अब लीला गाय सुनावें ।^२

वार्ता से ज्ञात होता है कि परमानन्ददास को नृत्य का भी ज्ञान था । गाते-गाते भावावेश में आकर वे नृत्य करने लगते थे —

“पाछे श्री नदराय जी और गोपी ग्वाल वैष्णवन् के जूथ अपने लाल जी सब को लेके दधिकोंदो किये । तब परमानन्ददास को चित्त आनंद में विक्षिप्त होय गयो । ता समय परमानन्ददास नाचन लागे और यह पद गायो ।”^३

१. अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयाल गुप्त, भाग १, पृ० १५२

२. व्यास बाणी, प्रकाशक आचार्य श्री राधाकिशोर गोस्वामी, पृ० १४

३. ८४ वैष्णव की वार्ता, हरिराय, सं० द्वारिकादास परीख, पृ० ५४

परमानन्ददास जी ने गान तथा नृत्य की शिक्षा कहाँ पाई तथा आपके सगीत-गुरु कौन थे इसका कुछ पता नहीं चलता । 'चौरासी वार्ता' तथा 'भाव प्रकाश' दोनों के कथनों से यह ज्ञात होता है कि वल्लभ-सम्प्रदाय में प्रवेश करने से पूर्व ही परमानन्ददास सगीत-विद्या में प्रसिद्धि प्राप्त कर चुके थे । उनके कीर्तन की ख्याति से आकर्षित होकर मनुष्य दूर-दूर से उनका सगीत श्रवण करने के लिए आते थे । वार्ता के निम्नलिखित प्रसंग से पता चलता है कि श्री आचार्य जी महाप्रभु के सेवक जलधरिया कपूर स्वयं उनकी गान-विद्या की प्रशंसा सुन कर उनका कीर्तन सुनने के लिए गये थे और अन्त में उनके गान की प्रशंसा करते हुए लौटे थे —

“सो भगवदिच्छाते एक समय परमानन्ददास जी कन्नौज ते आप प्रयाग को आये सो प्रयाग में उतरे सो वहाँ कीर्तन बहुत आछे गावते ताते बहुत लोग कीर्तन सुनिबे को आवते और अडेल ते कार्यार्थ लोग बहुत आवते सो इनके कीर्तन सुनिके पार अडेल में जाय कहते जो परमानन्ददास जी इहाँ प्रयाग में आये हैं सो कीर्तन बहुत आछे गावत हैं सो श्री आचार्य जी महाप्रभु के सेवक जलधरिया कपूर छत्री सो उनके रागउ पर बहुत आसक्ति परि वे अवकाश नाही पावे जो परमानन्ददास जी के कीर्तन सुनिबे कूँ आवे । सेवा में अवकाश नाही पावे जो प्राग जाय सके । सो एक दिन एक वैष्णव प्राग ते अडेल में आयौ सो वाने कह्यौ जो आज एकादशी है सो परमानन्ददास जी आज जागरन करेगे । सो या सुनिके वा जलधरिया ने अपने मन में विचार्यो जो आज परमानन्ददास जी के कीर्तन सुनिबे को चलनो सो वे छत्री कपूर जलधरिया अपनी सेवा सो पहुँच के रात्रि को अपने घर आये सो घर आय के अपने मन में विचार कीयौ जो या बेर नाव तौ मिलेगी नहीं ताते कहा कर्तव्य । परि वे पेरबे में भले निपुन हुते सो मन में बिचारी जो पैर के पार जैये । पाछे अपने घर ते चले सो श्री यमुना जी के तीर ऊपर आय ठाडे भये । तब पदनी पहर के वस्त्र सब माथे सो बाधि के श्री यमुना जी में पैर के प्रयाग आये । पाछे वस्त्र पहर के जा ठौर परमानन्ददास उतरे हुते तहाँ आये । जहाँ और सब जने बैठे हुते तहाँ एऊ जाय बैठे । ता पाछे परमानन्ददास ने कीर्तन को प्रारम्भ कीयो । सो परमानन्द स्वामी ने बिरह के ऐसे पद गाये । बिरह के ऐसे पद परमानन्द स्वामी ने सगरी रात गाये । पाछिली घड़ी चारि रात्रि रही तब जो जो जागरन में आये हुते सो सब अपने घर को गये । तैसेई श्री आचार्य जी महाप्रभु के सेवक एक जलधरिया कपूर हूँ परमानन्द स्वामी सो 'जै सी कृष्ण स्मरण' कहि के चले और परमानन्द स्वामी सों कह्यो जो जैसे हमने सुने हुते ताते अधिक देखे ।”^१

जिस समय वल्लभाचार्य जी प्रयाग के निकट अडेल नामक स्थान पर रहते थे परमानन्ददास जी सगीत में बहुत प्रसिद्धि प्राप्त कर चुके थे । अडेल के लोगो ने उनके गीतो पर मुग्ध हो कर स्वयं वल्लभाचार्य जी से उनकी गान-कला की प्रशंसा की थी —

“सो एक समय परमानन्ददास कन्नौज ते मकर स्नान को प्रयाग में आये सो तहा रहे ।

और कीर्तन को समाज नित्य करै, सो बहोत लोग इनके कीर्तन सुनिबे को आवते । सो पार अडेल मे श्री आचार्य जी विराजत हते । अडेल ते लोग कछू कार्यार्थ ग्राम मे आवते सो परमानददास के कीर्तन सुनि के अडेल मे जाय के श्री आचार्य जी सो कहते जो एक परमानददास कनौज ते आयो है सो कीर्तन बहोत आछे गावत है ।^१

इन प्रसंगो से इस बात की पुष्टि होती है कि वल्लभ सम्प्रदाय के सम्पर्क मे आने से पूर्व ही परमानददास सगीत मे प्रवीण हो चुके थे ।

डा० दीनदयालु गुप्त जी ने भी परमानददास को वल्लभ-सम्प्रदाय मे प्रवेश करने से पूर्व ही सगीत-विद्या मे पारगत माना है —

“हों कीर्तन करने वालो का समाज वल्लभ-सम्प्रदाय मे आने से पहले ही इनके साथ बहुत था और उस समाज मे ये स्वामी कहलाते थे ।...वार्तासे ज्ञात होता है कि कविता करने और गाने का शौक इन्हे बचपन ही से था । वल्लभ-सम्प्रदाय मे आने से पहले ही यह एक योग्य व्यक्ति, कवीश्वर, उच्चकोटि के गवैये और कीर्तनियों प्रसिद्ध हो गए थे । उस समय इनके कीर्तन का समाज बहुत बड़ा था । उस समाज मे परमानददास ‘स्वामी’ की पदवी से मुशोभित थे.....। कविता और गान विद्या सीखने के लिये इनके अनेक शिष्य हो गए थे तथा हमेशा गुणीजनों का ही इनका सग रहता था ।”^२

इनकी ऐसी ख्याति देख कर ही आचार्य वल्लभ ने इन्हे अपने सम्प्रदाय में दीक्षित कर लिया होगा । वल्लभ-सम्प्रदाय मे प्रवेश करने के उपरान्त कुछ दिन तक परमानददास जी अडेल मे आचार्य जी के पास रह कर नवनीत प्रिय के सम्मुख कीर्तन करते रहे ।

“ता पाछे परमानददास अडेल मे श्री आचार्य जी के पास रहे । तब श्री आचार्य जी परमानददास सो कहे जो—अब समय समय के पद नित्य नवनीत प्रिय जी को सुनायो करो, सो यह सेवा तुमको दीनी । तब परमानददास नित्य नये पद करिके समय-समय के श्री नवनीत प्रिय जी को सुनावते ।”^३

तत्पश्चात् वे गोकुल गये और कुछ दिन गोकुल की बाललीला के पद गाते हुए बिताये । इसके उपरान्त वे आचार्य जी के साथ गोवर्द्धन चले गए । जहाँ पर आचार्य जी ने उन्हें कीर्तन की सेवा सौंप दी और ये जीवन पर्यन्त वहाँ श्रीनाथजी के कीर्तन मे लीन रहे । श्रीनाथजी के कीर्तन स्वरूप ही इन्होंने सहस्रो पदो की रचना की ।

१. ८४ वैष्णवन की वार्ता, हरिराय, अष्टसखान की वार्ता, पृ० ३४

२. अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, पृ० २२०-२१

३. ८४ वैष्णवन की वार्ता, हरिराय, पृ० ४३

“ता पाछे श्री आचार्य जी ने परमानददास को श्री गोवर्द्धन नाथ जी के कीर्तन की सेवा दीनी । सो नित्य नये पद करिके परमानददास श्रीनाथजी को सुनावते ।”^१

वल्लभाचार्य जी के शिष्य होने से पहले परमानददास जी केवल विरह के पद बना बना कर गाते थे । प्रयाग में एकादशी की रात्रि को जलधरिया कपूर के सम्मुख उन्होंने विरह के पद ही गाये थे ।^२

वल्लभाचार्य जी से भेंट होने पर इन्होंने जो भगवत्-लीला के पद गाए वे भी विरह से ही सम्बद्ध हैं —

“सो यह विचार मन में करिके परमानद स्वामी तत्काल उठि के अडेल को चले ।
.....सो परमानद स्वामी को श्री आचार्य जी के दरसन अत्यद्भुत अलौकिक साक्षात्
श्री कृष्ण के स्वरूप सो भये ।”^३ इतने में श्री आचार्य जी आप श्री मुखते परमानद स्वामी
सो आज्ञा किये जो परमानददास । कछु भगवल्लीला गावो । तब परमानददास जी ने श्री
आचार्य जी को साष्टांग दंडवत करिके ये पद गाये —

राग सारंग

(१) कौन बेर भई चले री गोपाले ।

(२) जिय की साध जिय ही रही री ।

(३) यह बात कमल दल नैन की ।

(४) सुधि करत कमल दल नैन की ।

या भाति सो परमानददास ने विरह के पद श्री आचार्य जी के आगे गाये ।”^३

वल्लभाचार्य जी की शरण में जाने के उपरान्त परमानददास बाल-लीला के पद भी गाने लगे । वार्ता में कवि के बाल-लीला सबधी पद गाने का एक प्रसंग दिया हुआ है । जिस समय परमानददास जी की आचार्य जी से भेंट हुई कवि ने उन्हें विरह के पद गा कर सुनाए । तब आचार्य जी ने उनसे बाल-लीला के पद गाने को कहा । उस समय कवि ने कहा कि उसे बाल-लीला का बोध नहीं है । तब आचार्य जी ने परमानददास को अपनी शरण में लिया और बाल-लीला के दर्शन कराए । उस समय से परमानददास बाल-लीला के पद भी गाने लगे —

“या भाति सो परमानददास ने विरह के पद श्री आचार्य जी के आगे गाये । सो सुनि के श्री आचार्य जी श्री मुख सौं कहे जो परमानददास कछु बाललीला के पद गावो । तब

१. ८४ बैष्णवन की वार्ता, हरिराय, पृ० ४६

२ वही, पृ० २६४-६५

३ वही, पृ० ४०

परमानंददास ने हाथ जोरि के श्री आचार्य जी सो बिनती कीनी जो महाराज ! मै बाल-लीला मे कछु समझत नाही हौ ।

पाछे श्री आचार्य जी आपु पधारि भोग सराय के परमानंददास को बुलाय के श्री नवनीत प्रिय जी सन्निधान कृपा करिके नाम सुनायो ता पाछे ब्रह्मसबध करवायो । पाछे श्री भागवत दशमस्कंध की अनुक्रमणिका सुनाये तब परमानंददास ने श्री आचार्य जी के आगे बाल-लीला के पद गाये ।^१

वार्ता से विदित होता है कि कवि आचार्य जी से सुने हुए प्रसंगो के कीर्तन बना कर गाया करता था । परमानंददास ने कृष्ण की बाल, पौगंड और किशोर लीला के अत्यधिक मनोरम पद गाये थे । उनके गाये हुए अधिकांश पद बाल-भाव^२, कान्ता-भाव और दास-भाव^३ की भक्ति से परिपूर्ण है ।

कुंभनदास

भक्तमाल तथा भक्तमाल की टीकाओ मे कुंभनदास के संगीत-ज्ञान पर कुछ भी विवरण प्राप्त नहीं होता । ध्रुवदास जी ने इनके भक्ति रस के गान की प्रशंसा करते हुए कहा है -

कुंभन कृष्णदास गिरधर सों कीनी साँची प्रीति ।

कर्म धर्म पथ छाँड़ि के गाई निज रस रीति ॥^४

कुंभनदास जी के जीवन की संगीत संबंधी घटनाये ८४ वैष्णवन की वार्ता, हरिराय जी कृत भाव प्रकाश वाली ८४ वार्ता तथा श्री गोवर्द्धननाथ जी के प्राकट्य की वार्ता मे विस्तार के साथ दी हुई है । चौरासी-वार्ता मे इस बात का उल्लेख है कि कुंभनदास जी गान बहुत अच्छा करते थे और स्वयं पद बना कर गाते थे -

“सो कुंभनदास कीर्तन बहुत नीके गावते जो श्री आचार्य जी महाप्रभून ने कुंभनदास जी को नाम सुनायो और ब्रह्म सबध करवायो तब कुंभनदास जी नित्य नये पद करिके श्री नाथजी को सुनावते और श्रीनाथ जी कुंभनदास जी के घर पधारते ।”^५

१. ८४ वैष्णवन की वार्ता, हरिराय, पृ० ४०-४२

२. “या प्रकार सहस्रविधि कीर्तन परमानंददास ने किये, तासों परमानंददास के पद भ बाल लीला भाव और रहस्य हूं भलकत है । सो जा लीला को अनुभव परमानंददास को भयो ताही लीला के पद परमानंददास गाये ।” अष्टछाप, काँकरोली, पृ० ८६

३. “सो ऐसे कीर्तन परमानंददास ने प्रार्थना के गाये”, अष्टछाप काँकरोली, पृ० ८३

४. भक्तनामावली, छंद सं० ६३, पृ० ६

५. ८४ वैष्णवन की वार्ता, पृ० ३१८

हरिराय जी ने कुंभनदास के गान की बहुत प्रशंसा की है। उनके वर्णन से ज्ञात होता है कि पुष्टि-सम्प्रदाय में दीक्षित होने से पूर्व ही कुंभनदास संगीत में प्रवीण थे। उनका कंठ मधुर था और वे कीर्तन बहुत सुन्दर करते थे। इसीलिए आचार्य जी ने कुंभनदास को कीर्तन की सेवा सौंप दी थी।

“सो कुंभनदास कीर्तन बहुत सुन्दर गावते। कंठहू इनको बहोत सुन्दर हतो। तासों कुंभनदास सो श्री आचार्य जी आपु कहै जो तुम समय-समय के कीर्तन नित्य श्री गोवर्द्धन नाथ जी को सुनाइयो।” १

श्री गोवर्द्धननाथ जी के प्राकट्य की वार्ता से भी यही विदित होता है कि जब श्री वल्लभाचार्य जी महाप्रभु ने श्रीनाथ जी की सेवा पधराई थी तब इन्हें कीर्तनियों नियुक्त किया था -

“तब श्री आचार्य जी ने श्रीनाथ जी की सेवा में बगाली ब्राह्मण हते तिनको राखे सेवा की रीत बताई माधवेन्द्र पुरी कू मुखिया किये और उनके शिष्यन कू सेवा में राख दियो, कृष्णदास जी कू अधिकार की सेवा दिये, कुंभनदास कू कीर्तन की सेवा दिये और श्री आचार्य जी महाप्रभून ने नित्य को नेग बाध्यो।” २

वार्ता से विदित होता है कि कुंभनदास एक विख्यात गायक थे। कुंभनदास के पद उनके जीवन काल में ही दूर-दूर तक प्रसिद्ध हो गए थे। इनके पदों में संगीत-माधुर्य की इतनी प्रचुरता थी कि अन्य मनुष्य इनके पदों को सीखने के लिए लालायित रहते थे और सीख कर गाया करते थे। गान-विद्या के कारण कुंभनदास की ख्याति इतनी फैल गई थी कि स्वयं अकबर ने इनके गाने की प्रशंसा सुन कर इनसे गाना सुना था -

“तब कुंभनदास जी के पद सब जगत में प्रसिद्ध भये सो सब लोग इनके पद गावते तब इनको पद काहू कलामत ने सीख्यो सो फतेपुर सीकरी में देशाधिपति के आगे कुंभनदास जी को कीयो भयौ पद वा कलामत ने गायौ सो सुन के देशाधिपति को चित्त वा पद में गड गयौ और माथौ धुनौ जो ऐसे हू महापुरुष ह्वै गये है जिनको ऐसे दर्शन परमेश्वर के होत है तब वा कलामत ने कह्यो जो अजी साहब अब हू है सो सुनि के देशाधिपति बहुत प्रसन्न भयौ और वा कलामत सो कह्यौ जो वे कहाँ है तब वा कलामत ने कही जो श्री गोवर्द्धन के पास जमुनावतौ गाँव है तहाँ वे रहत है तब देशाधिपति ने कही जो यहां बुलावौ हम उनसो मिलेगे तब देशाधिपति ने मनुष्य और असवारी कुंभनदास के बुलायबे को भेजे।

तब कुंभनदास मन में विचार कीयौ जो बिना जाये तो निर्वाह न होयगो सो कुंभन-

१ ८४ वैष्णवन की वार्ता, हरिराय, पृ० ६१

२ श्री गोवर्द्धननाथ जी के प्राकट्य की वार्ता, हरिराय जी कृत, पृ० २०

दाम जी तत्काल उहाँ ते पनही पहिर के चले..... सो फतहपुर सीकरी आय पहुँचे । सो देशाधिपति के डेरा हुते तहाँ गये । तब मनुष्यन ने देशाधिपति सो कह्यो जो कुभनदास जी आये है तब देशाधिपति ने कुभनदास सो कही-जो कुभनदास जी आवो बैठो .. तब इनने मे देशाधिपति बोल्याँ जो कुभनदास जी तुमने बिसन पद बहुत कीये है सो मैंने तुमको बुलायो है ताते तुम कछु विसन पद गावो । तब कुभनदास जी तौ मन मे कुढे हुते जो दिचारे कहा गाऊ । मेरी वाणी के भोक्ता तौ श्री गोवर्द्धनधर है और कछू गाये बिना मेरौ काम चलेगौ नाही ताते ऐसो गाऊँ जो कबहू मेरौ नाम न लेय काहे ते जो याके सग ते मेरे प्रभू छूटे है ताते कछू कठोर बचन कहू जो बुरो मानेगौ तो कहा करेगौ । तब यह मन मे आई—जाकों मनमोहन अंगीकार करें । एकौ केस खसै नहीं सिरतें जो जग बैर परै ।” यह विचारि के ता समय कुभनदास जी ने एक नयी पद करि के गायी । सो पद—राग सारग—‘भवतन को कहा सीकरी सों काम’ । यह पद गायी सो देशाधिपति अपने मन मे बहुत कुढचौ और कह्यौ जो इनको काहू बात को लालच होय तो मेरो जस गावे । इनको तो अपने परमेस्वर मो साँचो सनेह है । इतनो कहिके देशाधिपति ने कुभनदास को सीख दीनी तब कुभनदास जी उहाँ ते चले ।” १

वार्ता से विदित होता है कि राजा मानसिंह भी कुभनदास के गान पर मुग्ध हो गए थे । एक बार राजा मानसिंह दिग्विजय करके आगरे लौट रहे थे, रास्ते मे वह मथुरा मे केशवराय जी के दर्शन करते हुए गोवर्द्धन आये, वहाँ उन्होंने गोवर्द्धननाथ जी के दर्शन किये । मंदिर मे कुभनदास जी भोग-दर्शनो के कीर्तन कर रहे थे । जैसा कोटि कन्दर्प लावण्य युक्त श्रीनाथ जी का रूप था वैसे ही सुन्दर कुभनदाम जी के कीर्तन थे । राजा मानसिंह कुभनदाम के कीर्तन मे ऐसे प्रभावित हुए कि दूसरे दिन वे स्वयं चद्रसरोवर पर कुभनदास से मिलने गए —

“सो वे प्रभू विराजे हैं । आगे ताल मृदग बाजत है । कीर्तन होत है । सो कुभनदास जी ठाडे-ठाडे मणिकोठा मे दर्शन करत है और कीर्तन गावत है । सो राजा मानसिंह को मन वा पद मे गड गद्यो हुतो । तेसौई कोटिकंदर्पलावण्यस्वरूप और तेसौई कीर्तन कुभनदास जी करत हुने । . . ऐसे पद कुभनदास जी गावत है ।

इन्ने मे राजभोग के दर्शन होय चुके तब राजा मानसिंह दडौत करिके अपने डेरा मे गयी । तब कुभनदाम जी सध्या आरती के दर्शन करिके अपनी सेवा सो पहुच के अपने घर को गये तब राजा मानसिंह अपने डेरा मे आय के अपने पास के मनुष्य हुते तिनमे श्री गोवर्द्धननाथ जी के मिगार-की वार्ता करन लागे और कह्यो जो यह श्री गोवर्द्धननाथ जी के आगे कोन गावत हुतो । इनने ऐसे विसन पद गाये है जो कछू कहिबे मे नाही आवत । तब काहू ने कही जो महाराज एक ब्रजवासी है कुभनदास नाम है सो आपने सुने ही होयगे ।

देशाधिपति सो मिले हुते सो है । तब राजा मानसिंह ने कही जो हमहू इनसो मिलें तो आछौ । तब राजा मानसिंह सवारे उठे सो श्री गिरिराज की परिक्रमा को निकसे जो परासोली आये सो परासोली मे कुंभनदास जी न्हाय के बैठे । इतने में श्री गोवर्द्धननाथ जी पधारे । श्रीमुख सों कहे जो कुंभनदास जी हो तो एक बात कहूंगो । तब इतने में राजा मानसिंह आयो सो कुंभनदास जी को प्रणाम करिके बैठौ । ” १

वार्ता से ज्ञात होता है कि श्री हितहरिवंश, स्वामी हरिदास आदि कुंभनदास के उत्कृष्ट गायन की प्रशंसा सुन कर उनसे मिलने आए थे और उन्होंने उनका गान सुन कर प्रसन्न हो उनके गाने की भूरि-भूरि प्रशंसा की थी -

“और एक समय कुंभनदास जी को मिलबे को बृन्दावन के महंत हरिवंश भूत आये सो यह जानि के आये सो महापुरुष है इनसो श्री ठाकुर जी बोलत है । बाते करत है और काव्य इनकी सुनी सो कीर्तन बहुत सुन्दर कीयै ताते ऐसे पद श्री ठाकुर जी के साक्षात्कार बिना न होय यह जानि के कुंभनदास सो मिलबे आये सो कुंभनदास सों मिलिके बहुत प्रसन्न भये और कह्यौ जो कुंभनदास जी तुमने विसन पद बहुत कीये सो हमने आय के सुने है और आपको पद श्री स्वामिनी जी कौ नाही सुन्यौ ताते आप कोई स्वामिनी जी कौ पद सुनावौ तब कुंभनदास जी ने श्री स्वामिनी जी कौ पद करिके गायौ.....सो सुनि के महंत बहुत ही रीझे । ” २

इन प्रसंगो से कुंभनदास जी के गान की उत्कृष्टता का परिचय मिलता है और यह निश्चित हो जाता है कि कुंभनदास एक ख्याति प्राप्त तथा कुशल गायक थे ।

जैसा कि पूर्व भी कहा जा चुका है वार्ता से पता चलता है कि पुष्टि-सम्प्रदाय मे दीक्षित होने से पूर्व ही कुंभनदास को संगीत का ज्ञान था । यह ज्ञान उनको किस प्रकार प्राप्त हुआ इसका कही उल्लेख नहीं मिलता । पुष्टि-सम्प्रदाय मे दीक्षित होने के अनन्तर वे गान द्वारा श्रीनाथ जी का कीर्तन किया करते थे । सूरदास के आगमन से पहले कुंभनदास ही श्रीनाथ जी की कीर्तन सेवा करते थे और कुंभनदास की भेट वाले प्रसंग से इस बात का परिचय मिलता है कि वे सांसारिक प्रलोभन तथा लौकिक ख्याति से दूर रह कर एकमात्र अपने इष्टदेव को रिझाने के लिए कीर्तन किया करते थे । कुंभनदास ने केवल भगवान की प्रशंसा के ही गीत गाए हैं । राजाओं तक को उन्होंने अपने गाने में फटकार दिया है । कुंभनदास ने केवल युगल स्वरूप के ही पद गाए हैं अन्य किसी विषय का गान नहीं किया है । ३

१. ८४ वैष्णवन की वार्ता, पृ० ३२६

२. वही, पृ० ३३१ - ३२

३. “सो कुंभनदास सगरे कीर्तन युगल स्वरूप संबंधी कीये । सो बधाई, पालना, बाल लीला गाई नाही ।” ८४ वैष्णवन की वार्ता, अष्टसखान की वार्ता, पृ० ६१

कृष्णदास

भक्तमाल में कृष्णदास के विषय में कहा गया है —

श्री बल्लभ गुरुदत्त, भजन-सागर गुन आगर ।
कवित नोख निरदोष, नाथ सेवा में नागर ॥
बानी बंदित विदुष, सुजस गोपाल अलंकृत ।
ब्रज रज अति आराध्य, वहै धारी सर्वस चित ॥
सांनिध्य सदा हरिदासवर्य, गौरस्याम दृढ़ व्रत लियौ ।
गिरिधरन रीभि कृष्णदास को, नाम मांभ साभौ कियौ ॥^१

इससे विदित होता है कि कुभनदास भगवान के भजन-कीर्तन बहुत सुन्दर किया करते थे । श्री राधाकृष्ण के भजन का ही एकमात्र इनका दृढ़ व्रत था । ध्रुवदास जी ने भी इनके कीर्तन-गान की प्रशंसा करते हुए कहा है —

कुंभन, कृष्णदास गिरधर सों कीनी सांची प्रीति ।
कर्म धर्म पथ छाँड़ि कै गाई निज रस रीति ॥^२

वार्ता में कृष्णदास के कीर्तन को अद्भुत और अनुपम बताया गया है —

“श्री गुसाई जी कहै जो कृष्णदास ने तीन बात आछी करी । एक तो अधिकार कीयौ सो ऐसो कियौ जो फेरि ऐसौ न करौ । दूसरे कीर्तन कियै सो अद्भुत कीयै और तीसरे श्री आचार्य जी महाप्रभन के सेवक होय के सेवाहू ऐसी करी जो कोऊ न करेगौ ।”^३

“सो या प्रकार बहोत कीर्तन कृष्णदास जी-ने गायेतासो गुसाई जी कहे जो कृष्णदास रासादिक कीर्तन ऐसे अद्भुत किये सो कोई दूसरे सों न होय ।”^४

उपर्युक्त कथनों में यह नहीं ज्ञात होता कि कृष्णदास, सूरदास तथा गोविंदस्वामी की तरह संगीताचार्य्य थे किन्तु इतना अवश्य निश्चित हो जाता है कि ये बहुत सुन्दर कीर्तन किया करते थे और आपको भजनों से अत्यधिक प्रेम था ।

कृष्णदास की सगीत में विशेष रुचि थी । आप सगीत-कला के पारखी तथा उपासक थे । कृष्णदास की सगीत प्रियता के उदाहरणस्वरूप एक घटना का वर्णन मिलता है । वार्ता

१. भक्तमाल, भक्तिरस बोधिनी, छप्पय सं० ८१, पृ० ५८

२. भक्तनामावली, छंद सं० ६३, पृ० ६

३. ८४ वैष्णवन की वार्ता, पृ० ३६८

४. अष्टछाप काँकरीली, पृ० २०५ तथा २४६

में लिखा है कि वे एक बार मंदिर के कार्यवश आगरा गये थे । वहाँ उन्होंने एक सुन्दरी वेश्या को गायन और नृत्य करते हुए देखा । वे उसके संगीत पर इतने मोहित हुए कि उसे श्रीनाथ जी के सन्मुख नृत्य-गान करने के लिए अपने साथ गोवर्द्धन ले गए । वह वेश्या ख्याल-टप्पा^१ गाती थी जो कृष्णदास को पसंद नहीं थे । अतः उन्होंने अपने रचे हुए कुछ पद उसे सिखा दिये और श्रीनाथ जी के सन्मुख उन्हीं को गाने का आदेश दिया —

“और एक समय श्रीनाथ जी के भंडार में कछू सामग्री चाहियत हुती । सो कृष्णदास गाड़ा लेके आगरे कौ आये । सो आगरे के बाजार में एक वेश्या नृत्य करत हुती । ख्याल टप्पा गावत हुती और भीर हुती । सब लोग तमासो देखत हुते । सो कृष्णदास बाजार में तमासे में जाय ठाड़े भये । तब भीर सरक गई तब वह वेश्या कृष्णदास के आगे नृत्य करन लागी । सो वह वेश्या बहुत सुन्दर, और गावै बहुत आछौ, नृत्य तैसोई करे । सो कृष्णदास वा वेश्या के ऊपर रीझे और मन में कहै जो यह तौ श्रीनाथजी के लायक है ता पाछे वा वेश्या को दश मुद्रा तो उहाँ ही दीयै और कही जो रात्रि को समाज सहित आइयौ । ता पाछे कृष्णदास उहाँ हवेली में उतरे । सो सामग्री चाहियत हुती सो सब लेकै गाड़ा लदाय सिद्धि करवायौ । ता पाछे रात्रि पहर गई । तब वेश्या समाज सहित आई । ता पाछे नृत्य भयौ वापै कृष्णदास बहुत रीझे सो रुपैया सत एक दिये । तब वा वेश्या सो कछौ जो तेरो गान हू आछौ और नृत्य हू आछौ परि हमारो सेठ है सो तेरे ख्याल टप्पा ऊपर रीझेगो नाही ताते हो कहो सो गाइयौ । ता पाछे कृष्णदास ने एक पूरबी राग में पद करिके सिखायौ । ता पाछे दूसरे दिन वा वेश्या को साथ लेके चले सो आगरे ते आयै तीसरे दिन श्रीनाथ जी द्वार आयै । सामग्री सब भंडार में धराई । ता पाछे जब उत्थापन को समय भयौ तब कीर्तनियाँ काहू को बागे न दीयै । तब ता वेश्या को समाज सहित ले गयै । श्री गुसाई जी मंदिर में ठाड़े श्री नाथजी को मूढा करत है और मणिकोठा में वेश्या नृत्य करन लागी और यह पद गायो । सो पद राग पूरबी—मो मन गिरधर छबि पर अटक्यौ ।”^२

इस कथा से ज्ञात होता है कि कृष्णदास को संगीत का ज्ञान था । वे रागों में पदों को बद्ध करके गाते थे । कृष्णदास इतने संगीत प्रिय थे कि कला के क्षेत्र में वे धार्मिक संकीर्णता अथवा ऊँच-नीच के भेदभाव को स्थान नहीं देते थे ।

कृष्णदास को संगीत का ज्ञान किस प्रकार हुआ इसका उल्लेख वार्ता तथा हरिराय जी कृत भावप्रकाश में भी नहीं है । हरिराय जी की वार्ता से ज्ञात होता है कि कृष्णदास जब गुजरात से ब्रज में आकर वल्लभाचार्य जी के शिष्य हुए थे उस समय आपकी आयु तेरह वर्ष

१. टप्पा शैली के प्रचलन का समय विवादग्रस्त तथा संदिग्ध है । अष्टछाप के कवियों के समय टप्पा गायन प्रचलित था अथवा नहीं इस विषय पर आलोचकों में मतभेद है ।

२. ८४ वैष्णवन की वार्ता, पृ० ३५३

की थी । आचार्य जी से दीक्षा ग्रहण करने के उपरान्त कृष्णदास को संपूर्ण लीला का अनुभव हो गया और आचार्य जी की स्तुति में उन्होंने पद गाया ।^१

संभवतः उस समय कृष्णदास को संगीत का थोड़ा ज्ञान रहा होगा । शरणागति के समय कृष्णदास गान-विद्या में प्रवीण नहीं थे इसीलिए आचार्य जी ने उन्हें कीर्तन का कार्य नहीं सौंपा वरन् भेटिया^२ का कार्य दिया । पुष्टि-सम्प्रदाय में दीक्षित होने के अनन्तर उनका समस्त जीवन पुष्टि-सम्प्रदाय के आचार्यों, विद्वानों, कवियों और कीर्तनकारों की संगति में व्यतीत हुआ । अतः नियमित शिक्षा प्राप्त होने का साधन न होने पर भी वे सत्संग से आवश्यक ज्ञान प्राप्त कर सके होंगे और सूरदास जैसे परम भक्तों के ससर्ग से संगीत में प्रवीण हो गए होंगे । अपनी किशोरावस्था में ही पुष्टि-सम्प्रदाय में सम्मिलित हो जाने के कारण उनके संगीत विषयक ज्ञान-वृद्धि का कारण साम्प्रदायिक विद्वानों का सत्संग ही कहा जा सकता है ।

नंददास

नाभादास जी ने नंददास तथा उनके काव्य का वर्णन करते हुए कहा है —

लीला पद रस-रीति ग्रंथ-रचना में नागर ।

सरस उक्ति जुत जूति भक्ति रस गान उजागर ॥^३

‘भक्ति रस गान उजागर’ से प्रकट है कि नंददास भक्ति रस के गानों में प्रसिद्ध थे । भक्तमाल की इन पक्तियों से यह ज्ञात होता है कि नंददास उच्चकोटि के कवि होने के साथ साथ कुशल गायक भी थे ।

ध्रुवदास ने भी नंददास के काव्य की आलोचना करते हुए कहा है —

नंददास जो कुछ कह्यो रास रंग सौ पाणि ।

अच्छर सरस सनेहमय, सुनत खवन उठ जाणि ।

-
१. “ पाछे कृष्णदास श्री आचार्य जी के पास मंदिर में आये । तब आचार्य जी आपु कृष्णदास को श्री गोवर्द्धननाथ जी के सन्निधान बैठाये के नाम समर्पन करायो । सो कृष्णदास को श्री देवीजीव है, सो तत्काल सगरी लीला को अनुभव भयो । सो ताही समय कृष्णदास ने यह कीर्तन गायो ’सो ।’ पद—राग सारंग ‘वल्लभपतित उद्धारन जानो’ । सो यह पद कृष्णदास ने गायो । सो सुनि के श्री आचार्यजी आपु बहोत प्रसन्न भये ।

८४ वैष्णवन की वार्ता, हरिराय, पृ० १०२

२. वही, पृ० १०२

३. भक्तमाल, भक्तिरस बोधिनी, छप्पय सं० ११०, पृ० ११५-१६

रसिक दशा अद्भुत हुती कर कवित सुठार ।
 सत प्रेम की सुनत ही छुटत मोह जलधार ।
 बावरो सो रस में फिरै खोजत नेह की बात ।
 आछे रस के वचन सुनि बेगि बिबस हो जात ॥^१

इसमे भी कवि के काव्य के संगीत-माधुर्य तथा गायन-कुशलता की ओर सकेत किया गया है ।

नददास जी की बाल्यकाल से ही संगीत की ओर रुचि थी । “सो बिनकू नाच तमासा देखबे को तथा गान सुनबे को शौक बहुत हतो ।”^२ अष्टसखान की वार्ता से विदित है कि वल्लभ-सम्प्रदाय में प्रवेश करने से पूर्व ही नंददास गाया करते थे । जिस समय नंददास क्षत्राणी का अनुसरण करते हुए गोकुल से एक कोस दूर गाव में पहुँचे थे वहाँ यमुना पड़ी । वह क्षत्रिय अपनी पत्नी के साथ स्वयं तो पार उतर गया किन्तु मल्लाहों को कुछ द्रव्य देकर उन्हें नंददास को पार उतारने से रोक दिया । वे लोग गोकुल में श्री गोस्वामी विट्ठलनाथ जी के दर्शन को गए और लौकिक प्रेम में मुग्ध नददास यमुना के किनारे बैठ कर यमुना-स्तुति के पद गाने लगे । यह प्रसंग वल्लभ-सम्प्रदाय में प्रवेश करने से पहले ही नददास के गायक होने का परिचय देता है ।^३

गोस्वामी विट्ठलनाथ जी से प्रथम साक्षात्कार होने पर भी नददास ने उन्हें पद गा कर सुनाए थे —

“जब श्री गुसाई जी ने एक मनुष्य पठाय के वा ब्राह्मण कू पार सो बुलाय लीनौ । जब वा नंददास जी ने आय के श्री गुसाई जी के दर्शन करे ।..... पाछे श्री गुसाई जी भोजन करके सब वैष्णवन कू पातर धराई । तब नंददास जी महाप्रसाद लेवे बैठे । तब महाप्रसाद लेत ही नंददास जी कू देहानुसधान रह्यौ नही । जब पातर पर बैठेई रहे । भगवल्लीला में मग्न होय गयो । अनेक लीलान को अनुभव होवै लाग्यो । भरे घर के चोर की सी नाई मोहित भये । ऐसे करते सवारो होय गयो । कछु सुद्धि रही नही । तब श्री गुसाई जी पधार के नददास जी के कान में कही के नददास जी उठो दर्शन करो । जब नंददास जी उठ के ठाढ़े भये । तब नंददास जी ने उठ के श्री गुसाई जी के दर्शन करके ये पद गायो । ‘प्रात समय श्री वल्लभ सुत को उठतहिं रसना लीजिये नाम ।’ इत्यादिक पद गाय के श्री नवनीतप्रिया जी के दर्शन करे ।”^४

१. भक्तनामावली, पृ० ८

२. २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० २८

३. अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, भाग १, पृ० १४१-४३

इससे भी यही ज्ञात होता है कि नददास जी वल्लभ-सम्प्रदाय में आने से पहले ही गाते थे। पुष्टि-सम्प्रदाय में दीक्षित होने के अनन्तर इनके जीवन का क्रम पूर्णतया परिवर्तित हो गया। लौकिक बंधनों को तोड़ कर वे भगवद्भक्त हो गए। संगीत में स्वाभाविक रुचि होने, पुष्टि-सम्प्रदाय के विद्वानों के सत्संग तथा ठाकुर जी के कीर्तन में सम्मिलित होने के सुअवसर मिलने के कारण नददास सुन्दर पदों की रचना कर शास्त्रोक्त विधि से उनका गायन करने लगे। संगीत और काव्य में उनको प्रतिभा का इस प्रकार विकास हुआ कि शीघ्र ही वे पुष्टि-सम्प्रदाय के प्रमुख कीर्तनियों तथा कवियों में गिने जाने लगे। पुष्टि-सम्प्रदाय में स्थायी रूप से आने के बाद उनकी दिनचर्या केवल पद और छंद रचना कर भगवान के समक्ष गाने में थी।

नददास उच्चकोटि के संगीतज्ञ थे और पुष्टि-सम्प्रदाय में दीक्षित होने के उपरान्त इनकी संगीत की ख्याति अत्यधिक फैल गई थी क्योंकि स्वयं अकबर ने नददास का पद सुनकर इन्हे मिलने के लिए बुलाया था।^१

चतुर्भुजदास

अष्टछाप के चतुर्भुजदास के विषय में भक्तमाल तथा भक्तमाल की टीकाओं में कोई वृत्तान्त नहीं दिया है। ध्रुवदास जी के वर्णन से यह ज्ञात होता है कि चतुर्भुजदास जी ने भगवान की भक्ति का गान वात्सल्य भाव से किया है —

परम भागवत अति भए भजन मांहि दूढ़ धीर ,
चतुर्भुज वैष्णवदास की बानी अति गंभीर ।
सकल देस पावन कियो भगवत जसहि बड़ाई ,
जहां तहां निज एक रस गाई भक्ति लड़ाई ।^२

२५२ वैष्णवन की वार्ता से विदित है कि चतुर्भुजदास के पिता कुभनदास अष्टछाप के प्रसिद्ध कवि तथा गायक थे। अस्तु चतुर्भुजदास को संगीत की विधिवत् शिक्षा बाल्यकाल से ही अपने पिता के द्वारा प्राप्त हुई थी।

१. “एक दिन पृथ्वीपति के आगे कोई मनुष्य ने पद गाये ... या पद की शैली तुक में आवे है नंददास गावे तहां निपट । सो ये पद पृथ्वीपती ने सुन्यो । ... तब पृथ्वीपती सहकुटुंब ब्रज में आये ... और नंददास जी पास बीरबल कूं पठाये । ... तब नंददास जी ने कही हम परसूं के दिन मानसी गंगास्नान करवे कूं आवेंगे । सो उहां पादशाह कूं मिलेंगे । ... फिर दूसरे दिन मानसी गंगा नहायवे कूं गये उहां पृथ्वीपती कूं मिले ।” दो सौ बावन वैष्णवन की वार्ता, श्री गुसाईं जी के सेवक रूपमंजरी की वार्ता, पृ० ३८६ — ८७

२. भक्तनामावली, छंद सं० ४८ — ४९, पृ० ५

वार्ता में चतुर्भुजदास के बाल्यकाल से ही सगीत में निपुण होने तथा सुन्दर पद गाने के कई प्रसंग दिए हुए हैं। “वा दिन ते चतुर्भुजदास में श्रीनाथ जी ने इतनी सामर्थ्य धरी जब इच्छा आवे तब मुग्ध बालक होय जाय और इच्छा आवे तो बोलवे चालवे सब अलौकिक बातें करवे लग जाय। जब कुभनदास जी एकांत में बैठे तब चतुर्भुजदास कुभनदास सों भगवद्वार्ता करें और पूछे और पद गावे और जब लौकिक मनुष्य आय जाय तब चतुर्भुजदाम मुग्ध बालक बन जाय।”^१

चतुर्भुजदास की प्रारम्भिक सगीत तथा काव्य-रचना का वर्णन करते हुए वार्ताकार कहते हैं —

“और जा दिन चतुर्भुजदास जी कु प्रथम लीला को अनुभव भयो वा दिन ते सर्वव्यापी वैकुण्ठ सबंधी लीला सर्वत्र दर्शने लगी। सो ये सामर्थ्य इनके भीतर श्री गोवर्द्धन-नाथ जी ने कृपा करिके धरी जब कुभनदास जी कू पोढबे के दर्शन होने हने। तब कुभनदास जी कीर्तन गायवे लगे। सो पद। ‘वे देखो बरन भरोखन दीपक, हरि पोढे ऊँची चित्रसारी’। सो इतनी तुक जब कुभनदास जी ने गाई तब चतुर्भुजदास जी गाय उठे ‘सुंदर बदन निहारन-कारन, बहुत यतन राखे कर प्यारी।’ ये सुनि के कुभनदास जी ने निश्चय करधो जो इनकु श्री गुसाई जी की कृपा सो सपूर्ण अनुभव भयो।”^२

इन प्रसंगों से इस तथ्य की पुष्टि होती है कि चतुर्भुजदाम में दैवी प्रतिभा थी। इसी कारण प्रारंभ से ही वे भगवान की वन्दना अपने पिता का अनुकरण करते हुए गा गाकर करते थे। अपने पिता के सम्पर्क में रहने से समय के साथ-साथ उनकी सगीत सबधी प्रतिभा प्रस्फुटित होती गई। वार्ता में कई स्थलों पर उनके कीर्तन करने तथा गाने का उल्लेख किया गया है।^३

हरिराय प्रणीत भाव प्रकाश वाली वार्ता में कुभनदास जी के प्रसंग में कहा गया है —

“और एक समय श्री गुसाई जी के पास कुभनदाम बैठे हुते और सगरे वैष्णवहू बैठे हुते। सो श्री गुसाई जी आपु हसि के कुभनदास जी सो पूछे जो—कुभनदास ! तिहारे बेटा कितने है ? तब कुभनदास जी ने श्री गुसाई जी सो कह्यो जो महाराज ! बेटा तो मेरे डेढ हैं।

तब श्रीगुसाई जी कहे जो—हमने तो सात बेटा सुने हैं और तुम डेढ बेटा कहे, ताको कारन कहा ? तब कुभनदास जी ने कह्यो जो महाराज। यों तो सात बेटा हैं तामे

पांच तो लौकिकासक्त हैं जो बेटा काहे के हैं ? और पूरे एक बेटा तो चतुर्भुजदास हैं और आधो बेटा कृष्णदास हैं । सो श्रीगोवर्द्धन नाथजी की गायन की सेवा करत हैं ।

सो तहाँ सदेह होय—गायन की सेवा तो सर्वोपरि है और गायन की सेवा किये ते बहोत वैष्णव श्री ठाकुरजी को पाये हैं और कुभनदास जी कृष्णदास को आधो बेटा क्यों कहे ? तहाँ कहत है जो—श्री आचार्यजी आपु यह पुष्टि मार्ग प्रकट किये हैं । सो पुष्टि मार्ग ब्रजजन को भावरूप मार्ग है सो भगवदीय गाये हैं जो—‘सेवा रीति प्रीति ब्रजजन की जनहित जग प्रगटाई ।’ सो ब्रजभक्तन की कहा रीति है ? जो श्री ठाकुर जी के सन्निधान में तो सेवा करे सो स्वरूपानंद को अनुभव करि संयोग रस में मग्न रहै और श्री ठाकुर जी गोचारन अर्थ ब्रज में पधारे तब ब्रजभक्त विरह रस को अनुभव करि गान करे । सो या प्रकार संयोग रस और विप्रयोग रस को अनुभव जाको होइ सो पूरे वैष्णव होय और (जामें) एक न होय सो आधो वैष्णव है । सो कृष्णदास तो गायन की सेवा करत हैं । और श्री गोवर्द्धननाथ जी को दरसनहू होत है । परतु ब्रजभक्तन की रहस्य लीला को अनुभव नाही है । तासो ये आधो है और चतुर्भुजदास संयोग और विप्रयोग दोऊ रस के अनुभवयुक्त सेवा करत हैं सो लीला संबंधी कीर्तन हू गान करत हैं तासों कुभनदास जी चतुर्भुजदास को पूरा बेटा कहे ।”

इस प्रसंग से यह निश्चयपूर्वक कहा जा सकता है कि चतुर्भुजदास संगीत में कुशल थे और भगवान की लीलाओं का अनुभव कर उनका गान किया करते थे ।

चतुर्भुजदास श्रीनाथजी को रिझाने के लिए ही पद गाया करते थे । वे सदैव श्रीनाथजी की कीर्तन-सेवा में संलग्न रहा करते थे और उनके प्रेम में गाते-गाते मग्न हो जाते थे —

“एक दिन श्रीगुसाईंजी श्रीगोकुल बिराजते और श्रीगिरिधरजी सों लेके सब बालक श्रीजी द्वार बिराजते हते । तब उहां रासधारी आये । तब श्रीगोकुलनाथजी ने श्री-गिरिधरजी सो पूछ के परासोली में रास करायो । और रास में खूब गान भयो । जब चतुर्भुजदासजी सु श्रीगोकुलनाथजी ने आज्ञा करी जो तुम कछु गावो । तब चतुर्भुजदास जी ने कही जो मेरे सुनवे वारे श्रीनाथ जी नही पधारे हैं जासू मे कैसे गाऊं ।”..... श्रीनाथजी जाग के और श्रीगिरिधर जी कु जगाय के श्रीनाथजी परासोली पधारे और श्री गिरिधर जी पधारे और चतुर्भुजदास कूं और श्री गोकुलनाथ जी कू दर्शन भये । और कोई कु दर्शन भये नही । तब श्रीनाथ जी के दर्शन करके चतुर्भुजदास जी गावे लगे ।वे चतुर्भुजदास जी ऐसे कृपापात्र हते के श्रीनाथजी के बिना दूसरे ठिकाने गान नही करत हते ।” १

१. ८४ वैष्णवन की वार्ता, हरिराय, पृ० ७६-८०

२. २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० २३-२४

गृहस्थ होते हुए भी चतुर्भुजदास सदैव श्री नाथजी के कीर्तन में ही लीन रहे और उन्होंने कृष्ण की बाल लीला,^१ विनय^२ तथा विरह^३ के पद गाये ।

गोविन्दस्वामी

भक्तमाल तथा भक्तमाल की टीकाओं में गोविन्दस्वामी के संगीत-ज्ञान पर कोई प्रकाश नहीं डाला गया है । ध्रुवदास जी ने इनके कीर्तन की प्रशंसा करते हुए कहा है—
“गोविन्दस्वामी, गंग और विष्णु ने प्रिय-प्यारी (कृष्ण और राधा) का यश विचित्र राग और रंग से संयुक्त कर गाया है—

गोविन्द स्वामी गंग अरु विष्णु विचित्र बनाइ ।

प्रिय प्यारी को जस कह्यो राग रंग सो गाइ ॥^४

२५२ वैष्णवन की वार्ता में इनके संगीत-ज्ञान पर विस्तार से लिखा है । वार्ताकार के कथन से ज्ञात होता है कि गोविन्दस्वामी पद बनाकर गाते थे । “प्रथम गोविन्ददास आंतरी गाम में रहते । तहां गोविन्दस्वामी कहावते और आप सेवक करते ।”^५

डा० गुप्त ने कहा है कि “वार्ता से यह स्पष्ट नहीं है कि सेवक गान-विद्या और काव्य-विद्या सीखने के लिए हुए थे अथवा गोविन्दस्वामी किसी सम्प्रदाय के आचार्य बनकर लोगों को दीक्षा देते थे । अनुमान है कि लोग उनके पास गान और कविता करने की शिक्षा लेने ही आते थे ।”^६

वार्ता से ज्ञात होता है कि गोविन्दस्वामी गायन-विद्या के आचार्य, परमोच्च श्रेणी के गायक और सुकवि थे । संगीत-शास्त्र का उन्होंने विधिपूर्वक अभ्यास किया था । वे प्रायः महावन के ऊँचे टीलों पर बैठकर संगीत शास्त्रोक्त विधि से सस्वर गायन किया करते थे । पुष्टिसम्प्रदाय में सम्मिलित होने से पूर्व ही वे कवि और गायक के रूप में प्रसिद्ध हो गये थे । अपनी गानविद्या के कारण वे महावन में विख्यात थे और उनके अनेक शिष्य हो गए थे । इनके सिखाये हुये पदों को कुछ लोग गोकुल में जा कर गोस्वामी विठ्ठलनाथ जी को सुनाया करते थे—

१ अष्टछाप काँकरोली, पृ० ३१८-१९

२ “ऐसे प्रार्थना के चतुर्भुजदास ने बहुत कीर्तन करिके सूतक के दिन बितीत किये ।”—

अष्टछाप काँकरोली, पृ० ३०९

३ चतुर्भुजदास के मन में बहुत विरह भयो, तब श्री गिरिशज के ऊपर बैठि के विरह के कीर्तन करन लागे ।”

—अष्टछाप काँकरोली, पृ० ३१२

४. भक्तनामावली, पृ० १०

५. २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० १

“एक समय गोविन्ददास आतरी गाम ते ब्रज को आये और महावन मे आय के रहे । और गोविन्ददास कवि हते । सो आप पद कर्ते । सो जो कोऊ इनके पद सीख के श्री गुसाईजी के आगे आय के गावे तिनके ऊपर श्री गुसाई जी प्रसन्न होते ।”^१

“सो गोविन्ददास महावन के टेकरा पर रहते हुने और नये कीर्तन करके गावते हते ।”^२

वार्ताकार ने कई स्थलो पर इनकी गान-विद्या की प्रशंसा की है— “सो गोविन्ददास भैरव राग आलाप्यो, सो गोविन्ददास को गरो बहोत आछो हतो और आप गावत ही बहोत आछे हते, सो भैरव राग ऐसे जाम्यो जो कछु कहिवे मे नाही आवे ।”^३

बल्लभ-सम्प्रदाय मे प्रवेश करने के उपरान्त इनके गाने की ख्याति दूर-दूर तक फैल गई थी । वार्ता के प्रसंग से यह स्पष्ट है कि गोविन्दस्वामी के गायन-कला की ख्याति अकबर बादशाह के पास तक पहुँची थी और और स्वयं अकबर उनका गाना सुनने गया था । वार्ता मे दिया है कि एक दिन प्रातः गोविन्द स्वामी गोकुल के यशोदा घाट पर बैठ कर भैरव राग का अलाप कर रहे थे । प्रातः काल के शांत और सुखद वातावरण मे राग का ऐसा समा बैँधा कि आने जाने वाले राहगीर भी मंत्र मुग्ध से हो गए । उन्ही राहगीरो मे अकबर बादशाह भी वेष बदल कर गाना सुन रहे थे । उनके गान पर मोहित हो कर अकबर के मुख से ‘वाह वाह’ निकल पड़ा । गोविन्दस्वामी ने यह कह कर कि उनका राग यवन के स्पर्श से भ्रष्ट (छी गया) हो गया जीवन पर्यन्त उस राग को नही गाया ।^४

किसी भी सूत्र से यह पता नही चलता कि आपके सगीत गुरु कौन थे और आपने

१. २५२ वंणवन की वार्ता, पृ० १

२. वही, पृ० ३

३. अष्टछाप कांकरौली, पृ० २८५

४. “एक दिन आगरे में अकबर पातशाह ने सुन्यो जो गोविन्दस्वामी बहुत आछे गावत हैं और निरपेक्ष हैं और निशंक हैं । अब इनके मुख को राग कैसे सुन्यो जाय । विचार करके पातशाही वेष पलट के श्री गोकुल में इकेले आये । जब गोविन्ददास घाट पर भैरव राग अलापत हते तब वा पातशाह ने वाहवा वाहवा करी । जब गोविन्ददास ने कही ये राग छी गये । जब वाने कही जो मे पातशाह हूं जब बिन ने कही जो तुम पातशाह हो तो पातशाही करो । परंतु ये राग तो तुमारे सुनवेसूं छिवाय गयो तब पातशाह ने विचार करयो एक देश को मे राजा हूं और इनको तो तिलोकी को बंभव फीको लगे हैं । जासूं ये काहे कूं आपने हुकुम में रहेंगे । ये विचारि के पातशाह चले गये । और गोविन्दस्वामी ने वा दिन सूं भैरव राग गायो नहीं । वे गोविन्दस्वामी ऐसे टेकी भगवदीय हुते ।”

२५२ वंणवन की वार्ता, पृ० ११

संगीत की शिक्षा कहाँ प्राप्त की थी किन्तु वार्ता से यह पता चलता है कि गान-कला में आप तानसेन से भी अधिक कुशल थे । तानसेन स्वयं गोविन्दस्वामी से संगीत सीखने आते थे । तानसेन की वार्ता में कहा गया है —

“एक दिन तानसेन श्रीगुसाई जी के पास गायवे कुं आये । सो गाये तब तानसेन कुं श्री गुसाई जी ने दसहजार रुपैया इनाम के दिये । और एक कौडी दीनी । तब तानसेन ने पूछ्यो जो दसहजार रुपैया तो ठीक परतु कौडी कैसी है । तब श्री गुसाई जी ने आज्ञा करी जो तुम पादशाह के कलावंत हो जाके दस हजार रुपैया है और तुमारे गावे की कीमत हमारे गवैयन के आगे कौडी है । तब तानसेन ने कही जो ये बात मैं कैसे मानू तब श्री गुसाई जी ने गोविन्दस्वामी कू आपके पास बुलाये और आज्ञा करी एक पद गावो । तब गोविन्दस्वामी ने एक पद सारंग राग में गायो । सो पद । ‘श्री वल्लभनंद रूप अनूप स्वरूप कहुँ नहि जाई ।’ सो ये पद सुन के तानसेन चकित होय गये । और गोविन्दस्वामी को गान सुनके विचार करयो जो मेरो गान इनके आगे ऐसे है जैसे मखमल के आगे टाट है ऐसे है । सो ये कौडी की इनाम खरी । तब गोविन्दस्वामी सू तानसेन ने कही जो बाबा साहेब मोकू गान सिखावो । तब तानसेन श्री गुसाई जी के सेवक भये और पचीस हजार रुपैया भेंट करे । और गोविन्दस्वामी के पास गायन विद्या सीखे ।” १

उक्त प्रसंग से यह ज्ञात होता है कि तानसेन का संगीत सुनने के उपरान्त स्वामी विट्ठलनाथ ने तानसेन को दस हजार रुपये इसलिए दिए कि वह दरबारी गायक थे और कौडी इसलिए दी कि अष्टछाप के कवियों के समक्ष उनका संगीत बिल्कुल मूल्यहीन था । यद्यपि यह कथन अतिशयोक्तिपूर्ण है किन्तु इसमें तनिक भी संदेह नहीं कि गोविन्दस्वामी अवश्य संगीत के आचार्य रहे होंगे । वार्ता से विदित है कि गोविन्दस्वामी का गाना सुनने के उपरान्त तानसेन को भी इस बात का दृढ़ विश्वास हो गया था और तभी तानसेन ने गोविन्दस्वामी के सेवक बन कर उनसे संगीत की शिक्षा ग्रहण की ।

राजा आसकरण की वार्ता में यह प्रसंग दिया हुआ है जिसमें स्वयं तानसेन ने गोविन्दस्वामी को अपना संगीत-गुरु माना है । एक बार तानसेन ने राजा आसकरण को गोविन्दस्वामी से सीखा हुआ एक पद सुनाया । राजा आसकरण के पूछने पर कि यह प्रद कहाँ से सीखा तानसेन ने कहा कि गुसाई जी के सेवक होने के उपरान्त उन्होंने गोविन्दस्वामी से संगीत की शिक्षा पाई —

“तब तानसेन जी बोल श्री गोकुल में श्री विट्ठलनाथ जी श्री गुसाई जी हैं विनके सेवक गोविन्दस्वामी हैं विनने ऐसे सहस्रांघी पद किये हैं परतु श्री गुसाई जी के सेवक बिना वे और कू सिखावते नाही हैं । मैं हूँ विनके संग ते श्री गुसाई जी को सेवक भयो हूँ ।”

१. २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० ३९७ — ९८

२. वही, पृ० १५८

वार्ता में यह भी लिखा है कि तानसेन से गोविन्दस्वामी के गान की प्रशंसा सुन कर राजा आसकरण भी उनके शिष्य हुए और उनसे संगीत विद्या सीखी ।^१

गोविन्दस्वामी संगीत के आचार्य थे । वार्ता में दिया है — “ सो गोविन्दस्वामी नित्य जसोदा घाट पर जाय बैठते । सो उहा एक दिन एक बैरागी गायवे लग्यो । सो राग ताल स्वर हीन हतो । जब गोविन्दस्वामी ने कही जो तू मत गावै या गायिवे सों कहा होत है । तब वा बैरागी ने कही मैं तो मेरे राम को रिझावत हो । जब गोविन्दस्वामी ने कही राम तौ चतुर शिरोमणी है सो कैसे रीझोगे । ”^२

इससे यही पता चलता है कि गोविन्दस्वामी स्वर, राग, ताल और लय की शुद्धता के समर्थक थे । संगीत के विविध अंगों का उन्हें पूर्ण ज्ञान था । संगीत-शास्त्र का उन्होंने विधि-पूर्वक अध्ययन तथा अभ्यास किया था । वास्तव में गोविन्दस्वामी शास्त्रीय संगीत के आचार्य थे ।

वल्लभ-सम्प्रदाय में प्रवेश करने के उपरान्त गोविन्दस्वामी कुछ दिन महावन तथा गोकुल में रहे । फिर वे गोवर्द्धन चले गए । वहाँ पर श्रीनाथ जी के मंदिर में कीर्तन की सेवा आपको दी गई । वहाँ रह कर गोविन्दस्वामी जीवन पर्यन्त अपने इष्ट श्रीनाथ जी के समक्ष गानकीर्तन में लीन रहे ।

छीतस्वामी

भक्तमाल तथा भक्तमाल की टीकाओं में छीतस्वामी के संगीत-ज्ञान पर कुछ भी नहीं दिया है । ध्रुवदास ने भी भक्तमाल के रचयिता का ही अनुकरण किया है । ‘भक्त नामावली’ से भी उनकी गायन-कला पर कोई प्रकाश नहीं पड़ता । २५२ वैष्णवन की वार्ता तथा नागर-समुच्चय में कवि का संगीत सबधी थोड़ा सा विवरण प्राप्त होता है ।

संगीत की ओर छीतस्वामी की रुचि बाल्यकाल से ही प्रतीत होती है । गोस्वामी विट्ठलनाथ से प्रथम भेंट होने पर ही उन्होंने प्रद बना कर गाये थे । इससे ज्ञात होता है कि वल्लभ सम्प्रदाय में प्रवेश करने से पूर्व ही वे गान विद्या जानते थे । वार्ता में इस घटना का उल्लेख किया गया है—

“जब छीतस्वामी ने कही जाँ महाराज मोकु शरण लेओ । ... तब छीतस्वामी ने बाहर आयके चारो चौबान से कही मोकु टोना लग गयो है तुम भाग जावो नाहि तो तुमको लग

१. २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० १५८ - ५९, (यह वार्ता इसी अध्याय में आगे राजा आसकरण के प्रसंग में दी गई है)

२. वही, पृ० १०

जायगो । ये सुन के चारों चौबे भाग गये । छीतस्वामी ने एक पद करिके गायो । राग नट-भई अब गिरिधर सो पहचान । ये पद सुन के गुसाई जी प्रसन्न भए ।”^१

नागरीदास जी ने भी छीतस्वामी की भगड़ालू प्रकृति का वर्णन करते हुए कहा है कि एक दिन छीतस्वामी थोथे नारियल में राख भरकर गोस्वामी विठ्ठलनाथ जी के सम्मुख ले गए और उन्हें भेंट किया किंतु गोस्वामी जी के तुड़वाने पर उनके सामने ही उसमें से गरी निकली । यह चमत्कार देखकर छीतस्वामी बहुत लज्जित हुए और उसी समय उन्होंने यह पद गायो—राग सारंग—जे बसुदेव किये पूरन तप तेई फल फलित श्री वल्लभदेव ।^२

उपर्युक्त प्रसंग से भी इसी बात की पुष्टि होती है कि ये वल्लभ-सम्प्रदाय में आने से पहले कवि थे और पद गायकर करते थे । आचार्य जी के सम्पर्क में आने से पूर्व ही आपको संगीत का ज्ञान था । तभी तो छीतस्वामी ने गोस्वामी जी के समक्ष तत्काल पद बनाकर गायकर था ।

छीतस्वामी के किसी सम्प्रदाय की दीक्षा देने वाले स्वामी होने का कोई प्रमाण नहीं मिलता । किंतु गोसाई जी की शरण में जाने से पहले ही छीतस्वामी भी गोविन्दस्वामी की तरह ‘स्वामी’ कहलाते थे । अतः संभव है कि गान विद्या तथा कविता सीखने के लिए इनके पास आनेवाले शिष्यों ने इनको स्वामी की उपाधि दे दी हो ।

वार्ता अथवा अन्य किसी भी आधार से यह नहीं ज्ञात होता कि इन्होंने संगीत की शिक्षा कब और कहाँ पाई । ऐसा ज्ञात होता है कि वल्लभ-सम्प्रदाय में आने से पूर्व आपको संगीत का थोड़ा ज्ञान था । किंतु गोस्वामी विठ्ठलनाथ जी की शरण में आने के उपरान्त उनकी शिक्षा तथा अष्टछाप के अन्य कवियों के सम्पर्क से छीतस्वामी की संगीत विषयक प्रतिभा का और भी विकास तथा पूर्ण प्रस्फुटन हुआ । वार्ता में लिखा है कि श्री गुसाई जी की कृपा से छीतस्वामी भगवदीय कबीश्वर और कीर्तनकार हुए ।^३ वार्ता से ज्ञात होता है कि अकबर बादशाह ने भी उनका कीर्तन सुना था ।

“और एक दिन बीरबल देशाधिपति सों रजा लेकें श्री गोकुल में जन्माष्टमी के दर्शकु आयो । पाछे वेष पलटाय के देशाधिपतिहूँ छाने छाने आयो । तब जन्माष्टमी के पालना के दर्शन करे । मनुष्यन की भीड में । तब देशाधिपति कु श्री गुसाई जी बिना और कोई ने पहिचान्यो नहीं । तब छीतस्वामी कीर्तन करत हते । और श्री गुसाई जी श्री नवनीतप्रिया जी कु पालना झुलावत हते तब छीतस्वामी ने ये पद गायो ।”^४

१. २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० १६-१७

२. नागर समुच्चय, पद प्रसंग माला, सिंगार सागर, शिवलाल, पृ० २०७

३. ‘सो वे गुसाई जी की कृपा ते बड़े कबीश्वर भये, सो बहुत कीर्तन किये ।’

अष्टछाप कांकरोली, पृ० २५६

४. २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० १६

पुष्टि-सम्प्रदाय में दीक्षा लेने के अनन्तर वे स्थायी रूप से गोवर्द्धन पर श्रीनाथ जी के मंदिर में भजन-कीर्तन करने लगे और भक्ति में लीन होकर उन्होंने ब्रह्म से पद बना कर गाए ।

गदाधर भट्ट

भक्तमाल में जो छप्पय दिया हुआ है उसमें गदाधर भट्ट के संगीत ज्ञान पर कुछ भी प्रकाश नहीं पड़ता । भक्तमाल की पंक्तियों—‘भागवत सुधा बरखै बदन काहू को नाहिन दुखद, गुण निकर गदाधर भट्ट अति सबहिन को लागै सुखद ।’^१ से यह अवश्य ज्ञात होता है कि गदाधर भट्ट जी भागवत सुनाया करते थे । भक्तनामावली में कहा गया है—

भट्ट गदाधर नाथ भट्ट विद्या भजन प्रवीन ।

सरस कथा बानी मधुर सुनि रुचि होत नवीन ॥^२

इससे भी इस बात का समर्थन होता है कि ये भजन में प्रवीण थे और मधुर वाणी से कथा कहा करते थे । भक्तमाल की टीका में एक निम्नलिखित प्रसंग दिया हुआ है—

“स्याम रग रगी” पद सुनि कै—गुसाई जी व पत्र दै पढाये उभै साधु बेगि धाये है । “रनी बिन रग कैसे चढ्यो अति साच बढ्यो कागद में प्रेम मढ्यो तहा लैके आये है । पुरढिग कूप तहाँ बैठ रस रूप लगे पूछिबे को तिन हो सो नाम ले बताये है । रह्यो कौन ठौर सिरमोर वृंदावन धाम नाम सुनि मुरछा ह्वै गिरे प्रान पाये है ।”

काहू कही ‘भट्ट श्री गदाधर जू एई जानौ’ मानौ उही पाती चाह फेरि कै जिवाये है ।
दियौ पत्र हाथ लियो, सीस सो लगाय चाय बाचत ही, चले बेगि वृंदावन आये है ।
मिले श्री गुसाई जू सो आंखे भरि आई नीर सुधि न शरीर धरि धीर वही गाये है ।
पढ़े सब ग्रंथ सग नाना कृष्ण कथा रग रस की उमग अंग-अंग भाव छाये है ।”^३

इस प्रसंग से ज्ञात होता है कि जीवगुसाई जी के सम्पर्क में आने से पूर्व ही गदाधर भट्ट जी पद गाया करते थे और उनके पदों की ख्याति दूर-दूर तक फैल गई थी ।

गदाधर जी ने गायन-कला की विधिवत शिक्षा पाई थी अथवा नहीं तथा उनके जीवन से सबधित अन्य किसी संगीत संबंधी घटना का कोई विवरण नहीं प्राप्त होता ।

१. भक्तमाल, सुधा स्वाद तिलक, पृ० ७६३, छं० १३८

२. भक्तनामावली, पृ० ४

३. भक्तमाल, भक्ति सुधास्वाद तिलक, पृ० ७६४-७६५

सूरदास मदनमोहन

सूरदास मदनमोहन जी गान-विद्या और काव्य-कला में अति प्रवीण और चतुर थे । नाभादास ने आपके गायन तथा काव्य की प्रशंसा करते हुए कहा है —

गान काव्य गुणराशि सुहृद सहचरि अवतारी ।
 राधाकृष्ण उपास्य रहसि सुख के अधिकारी ॥
 नव रस मुख्य शृंगार विविध भांतिन करि गायो ।
 वदन अचारत वेर सहस पांयनि ह्वै धायो ॥
 अंगीकार की अवधि यह जो आख्या भ्राता जमल ।
 श्री मदनमोहन सूरदास की नाम शृंखला जुरी अटल ॥ ^१

इससे ज्ञात होता है कि ये राधाकृष्ण के उपासक तथा रासरस के अधिकारी थे । ये गान-विद्या तथा काव्य-रचना में अत्यंत प्रवीण थे । आपने शृंगार रस के पदों को विशेष कर गायो । संगीत के कारण ही इनकी कविता बहुत अधिक प्रसिद्धि हो गई थी ।

आइने-अकबरी में अकबर के दरबार के गवैयों का उल्लेख किया गया है । उसमें ग्वालियर निवासी रामदास नामक एक गवैये का वर्णन है । आइने अकबरी के वर्णन से ज्ञात होता है कि अकबर के दरबार में सूरदास नामक गवैया था जोकि रामदास का पुत्र था और अपने पिता के साथ दरबार में आया करता था । ^२

अलवदाउनी द्वारा लिखे गये मुन्तखिबउत्तवारीख ग्रंथ में भी सूरदास के पिता रामदास का उल्लेख है । ^३ इसमें रामदास के विषय में कहा गया है —

“खानखाना के पास उस समय अधिक द्रव्य नहीं था फिर भी उन्होंने रामदास लखनवी को जो सलीमशाही कलावन्तो में से एक था और जो गाने की कला में मियाँ तानसेन के समान था एक लाख सिक्के बख्शीश दिये ।”

अलवदाउनी ने रामदास को तानसेन के सदृश उच्चकोटि का गायक कहा है ।

१ भक्तमाल, भक्तिसुधा स्वाद तिलक, छंद सं० १२६, पृ० ७५१ — ५२

२ आइने अकबरी, एच ग्लोकमैन, पृ० ६१२

३ “ब खाना खाना हमीं तौर बाबजूद आँकि दरखजीना हेच न दाइत एकलक तनका ब रामदास लखनवी क अज कलावन्तान असलीम शाही दरवादी सरोद औरा सानी मियाँ तानसेन तवान गुप्त व दर खिलवात व जलवात व खान हमदम व मुहरिम बूद व अज हुस्न सौत ओ पेवस्ता आबदरदीदा मेगरदानीद हर एक मजलिस अजनगदो जिन्स बखशीदा ।”

मुन्तखिबउत्तवारीख और आइने अकबरी दोनों के वर्णनों से यह निश्चित हो जाता है कि रामदास भी अकबर के दरबार से सबधित एक उत्कृष्ट गायक था। अतः यह कहा जा सकता है कि सूरदास मदनमोहन ने संगीत की विधिवत शिक्षा बाल्यकाल से ही अपने पिता के द्वारा प्राप्त की होगी। अपने पिता के सम्पर्क में रह कर सूरदास भी संगीत में पारगट हो गये होंगे। नाभादास जी के वृत्तान्त से इस बात की पुष्टि हो जाती है कि सूरदास मदनमोहन संगीत में अत्यधिक प्रवीण थे और अपने गायन तथा काव्य-कुशलता के कारण बहुत विख्यात हो गए थे।

हितहरिवंश

राधा-वल्लभीय सम्प्रदाय के प्रवर्तक श्री स्वामी हितहरिवंश जी राधा-कृष्ण की सखी भाव से उपासना करते हुए भजन-कीर्तन में मग्न रहा करते थे। नाभादास जी ने भक्तमाल में इनकी कृष्णोपासना-विधि का वर्णन करते हुए कहा है—

श्री हरिवंश गुसाईं भजन की रीति सुकृत कोउ जानि है ।^१

इस पक्ति से स्पष्ट होता है कि हितहरिवंश जी भजन गाया करते थे। प्रियादास जी ने इस पर विवेचना करते हुए लिखा है—

विधि औ निषेध छेद डारे प्राण प्यारे हिये ।

जिये निज दास निशि दिन वहाँ गाइये ॥ ६४ ॥

×

×

×

निशि दिन गान रससाधुरी को पान ।

उर अंतर सिहांत एक काम श्यामा श्याम को ॥ ६६ ॥^२

इस वर्णन से भी यही ज्ञात होता है कि राधा-कृष्ण के भजन में मग्न रहना तथा उनके गुणों का गान ही हितहरिवंश जी का कार्य था। ये दम्पति-केलि का गान किया करते थे और रात दिन युगल रूप के यग गाते थे। श्री ध्रुवदास जी ने बहुत अधिक हितहरिवंश जी की प्रशंसा की है किन्तु उनके वर्णन से हितहरिवंश जी के संगीत-ज्ञान पर कोई विशेष प्रकाश नहीं पड़ता क्योंकि ध्रुवदास जी ने भी केवल उनके भजन-कीर्तन का ही वर्णन किया है—

धन चंद चरन अंबुज भजहि मन क्रम बचन प्रतीति ।

वृन्दावन निज प्रेम की तब पावै रस रीति ।

कृष्णचंद के कहत ही मन को भ्रम मिटि जाइ ।

विमल भजन सुख सिंधु में रहै चित्त ठहराइ ।^३

१. भक्तमाल, भक्ति रस बोधिनी, छप्पय सं० ६०, पृ० ६३

२. वही, पृ० ६३

३. भक्तनामावली, ध्रुवदास, स० राधाकृष्ण दास जी, पृ० १.

अन्य बाह्य आधारों से हितहरिवंश जी के संगीत-ज्ञान के विषय में कोई विशेष विवरण प्राप्त नहीं होता ।

हरिदास स्वामी

भक्तमाल में नाभादास जी हरिदास स्वामी का वर्णन करते हुए कहते हैं -

युगल नाम सो नेम जपत नित कुंजबिहारी ।
अवलोकत रहे केलि सखी सुख को अधिकारी ॥
गान कला गंधर्व श्याम श्यामा को तोषै ।
उत्तम भोग लगाय मोर मर्कट नित पोषै ।
नृपति द्वार ठाढ़े रहे दर्शन आशा जास की ।
आसधीर उद्योत कर रसिक छाप हरिदास की ॥ ^१

उक्त छप्पय में हरिदास स्वामी की गान-कला की अत्यधिक प्रशंसा की गई है । इससे ज्ञात होता है कि हरिदास जी के कीर्तन और गान-विद्या के सम्मुख गंधर्व भी लज्जित थे और अपनी गान-कला से सखी की भाँति सेवा करते हुए श्याम और श्यामा को सतुष्ट करना ही आप का ध्येय था ।

श्री व्यास जी ने हरिदास जी की गायन-कला की प्रशंसा करते हुए कहा है -

अनन्य नृपरते श्री स्वामी हरिदास ।
श्री कुंजबिहारी सेये बिन छिन न करी काहू की आस ।
सेवा सावधान अतिजान सुधर गावत दिन रात ।
अंसौ रसिक भयो नहि ह्वै है भुव मंडल आकास ।
देह विदेह भये जीवित ही विसरे विश्व विलास ।
श्री वृंदावन रे तन मन भजि तजि लोक बेद की आस ।
प्रीति रीति कीनी सबहिन सो किये खास खवास ।
अपनी ब्रत इहि औरनि चाह्यौ जौ लौं कंठ उसास ।
सुरपति भुवपति कंचन कामिन जनिके भाये घास ।
अबके साधु व्यास हमहू से करत जगत उपहास । ^२

भक्तनामावली में ध्रुवदास जी ने भी हरिदास स्वामी की संगीत-कला की ओर संकेत करते हुए कहा है कि वह श्यामा-श्याम के विहार का गान किया करते थे ।

उपर्युक्त सभी वृत्तांतों से यह निश्चित हो जाता है कि संगीत के क्षेत्र में हरिदास

१. भक्तमाल, भक्तिसुधास्वादतिलक, छप्पय सं० ६१, पृ० ६०७

२. पद संग्रह, हस्तलिखित प्रति सं० १६२०/३१७०, हिंदी संग्रहालय प्रयाग, पृ० ३५

स्वामी का महत्व अतुलनीय है। यह भी ज्ञात होता है कि वे एकमात्र भगवान को रिझाने के लिए गाते थे और उनकी गान-कला की इतनी अधिक कीर्ति व्याप्त हो गई थी कि दूर-दूर से स्वयं नृपति गण उनसे भेंट करने आते थे। किंतु इन वर्णनों से यह नहीं पता चलता कि कहाँ कहाँ के राजा उनका संगीत सुनने के लिए आए थे।

भक्तमालहरिभक्तिप्रकाशिका,^१ भक्तमालभक्तिसुधास्वाद^२ और भक्तकल्पद्रुम^३ में उल्लेख किया गया है कि शहशाह अकबर हरिदास स्वामी का गाना सुनने के लिए आये थे। इनके वर्णन से ज्ञात होता है कि एक बार तानसेन की गायन-कला पर मुग्ध हो कर अकबर ने तानसेन से पूछा कि क्या इस विश्व में उसके समान निपुण गायक अन्य कोई भी है। तानसेन ने कहा कि हरिदास स्वामी न केवल उसके समान निपुण ही हैं वरन् वे गान-विद्या में उसे पराजित भी कर सकते हैं। यह जान कर कि हरिदास स्वामी दरबार में नहीं आयेगे अकबर तानसेन के साथ साधु वेष में वृन्दावन उनका गाना सुनने गए। तानसेन के अत्यधिक आग्रह करने पर भी हरिदास जी ने गाना सुनाना स्वीकार नहीं किया। तब तानसेन ने अपने गुरु के सम्मुख एक राग जान बूझ कर अशुद्ध रूप में गाया। गुरु हरिदास स्वामी ने तत्काल तानसेन का ध्यान इस ओर आकृष्ट किया और स्वयं गा कर बताने लगे कि इस राग को किस प्रकार से गाना चाहिए। हरिदास स्वामी भावावेश में गाते रहे और अकबर आनन्दातिरेक में वही मूर्छित हो गया। चेतना आने पर अकबर ने तानसेन से पूछा कि तानसेन तुम इतना सुन्दर क्यों नहीं गाते। प्रत्युत्तर में तानसेन ने कहा कि महाराज, मैं पृथ्वी-सम्राट की आज्ञा पर गाता हूँ किंतु गुरुदेव अपनी आत्मा की आज्ञा पर गाते हैं।

डा० दीनदयालु गुप्त ने भी इस घटना का संकेत किया है।^४ श्री राधाकृष्णदास जी ने लिखा है कि तानसेन के साथ अकबर का नौकर के वेष में जाकर स्वामी हरिदास से गाना सुनने का चित्र अब तक श्री वृन्दावन में वर्तमान है।^५

भक्तमालहरिभक्तिप्रकाशिका,^१ भक्तमालभक्तिसुधास्वाद^२ तथा भक्तकल्पद्रुम^३ के

१. भक्तमालहरिभक्तिप्रकाशिका, पृ० ५४१

२. भक्तमालभक्तिसुधास्वाद, पृ० ६०६

३. भक्तकल्पद्रुम, प्रताप सिंह, पृ० ३८०

४. “अकबर भी इनकी भक्ति, इनके संगीत शास्त्र तथा कला के गुणों की प्रशंसा सुनकर इनसे मिलने गया था।”

अष्टछाप और वल्लभसम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, भाग १, पृ० ६८

५. भक्तनामावली, प्रकाशक राधाकृष्णदास, पृ० १८

६. भक्तमालहरिभक्तिप्रकाशिका, पृ० ५४१

७. भक्तिसुधास्वाद, रूपकला जी, पृ० ६०६

८. भक्तकल्पद्रुम, प्रताप सिंह, पृ० ३८०

वर्णन से यह स्पष्ट होता है कि तानसेन ने एक बार अकबर से हरिदास स्वामी को अपना संगीत-गुरु बताया था। श्याम सुंदरदास,^१ रामचन्द्र शुक्ल,^२ रामकुमार वर्मा^३ तथा डा० दीनदयालु गुप्त^४ ने हरिदास स्वामी को तानसेन का संगीत-गुरु माना है। स्वयं तानसेन के पदों से स्पष्ट होता है कि स्वामी हरिदास इनके संगीत-गुरु थे।

तानसेन ने संगीत की शिक्षा हरिदास स्वामी से पाई। इस संबंध में कई किंबदन्तियाँ प्रचलित हैं। कहा जाता है कि एक बार जब तन्ना छोटे थे तो शेर के गर्जन की नकल करते हुए अपने बाग की रखवाली एक कोने में बैठे कर रहे थे। इतने में स्वामी हरिदास उधर से निकले और उनकी मधुर ध्वनि से अत्यधिक प्रभावित हुए। उन्होंने तन्ना को उसके पिता से माँग लिया और वृन्दावन में तन्ना को संगीत की सीक्षा दी। तन्ना का नाम परिवर्तित करके तानसेन रख दिया। दूसरी किंबदन्ती के अनुसार स्वामी हरिदास का तन्ना के पिता मकरन्द पांडे से घनिष्ठ परिचय था और मकरन्द पांडे भी हरिदास के परम भक्त थे। तभी हरिदास ने तानसेन को संगीत में पूर्ण निपुण कर दिया था। यह भी कहा जाता है कि तानसेन पहले गौस मुहम्मद के शिष्य थे और फिर गौस मोहम्मद ने स्वतः इन्हें हरिदास स्वामी के पास दीक्षित होने के लिए भेज दिया था।

उक्त प्रसंगों से यह ज्ञात होता है कि स्वामी हरिदास संगीत शास्त्र के प्रकांड आचार्य तथा महान गायक थे और अकबरी दरबार के बिख्यात गायक तानसेन इन्हीं के शिष्य थे। खेद का विषय है कि उस संगीतज्ञ कवि के विषय में जिसने तानसेन के सद्गुरु गायक को उत्पन्न किया बहुत ही संक्षिप्त विवरण प्राप्त होता है। इतने महान संगीतज्ञ के जीवन की संगीत संबंधी घटनाएँ आज भी सदेहात्मक बनी हुई हैं। विश्वस्त सूत्रों के अभाव में इनकी संगीत संबंधी घटनाओं के कुछ तथ्यों के निद्वारण के लिए अनेक प्रचलित जनश्रुतियों पर ही आश्रित रहना पड़ता है।

मीराबाई

भारतीय संगीत और साहित्य के इतिहास में किसी भी युग में पुरुष गायकों एवं

१. 'अकबरी दरबार के प्रख्यात गायक तानसेन के और स्वयं अकबर के ये (हरिदास स्वामी) संगीत गुरु कहे जाते हैं।' हिन्दी भाषा और साहित्य, श्यामसुंदरदास, पृ० ४२०

२. 'प्रसिद्ध गायनाचार्य तानसेन इन (स्वामी हरिदास) का गुरुवत् सम्मान करते थे'

हिन्दी साहित्य का इतिहास, पं० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १८५

४. 'ये प्रसिद्ध गायक भक्त थे। कहा जाता है कि ये तानसेन के गुरु थे।'।

हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, डा० रामकुमार वर्मा, पृ० ७१४

५. 'अकबर के दरबार का प्रसिद्ध गवैया तानसेन इन्हीं स्वामी हरिदास जी का शिष्य था और इन्हीं से उसने गान-विद्या सीखी थी।'।

अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, पृ० ६८

ताल बजावे गोविंद गुण गावे लाज तजी वड-ल्होड़ा की ।
निरतति करे नोकाँ होइ नाचै भगति कुमावै बाई चौड़ा की ।

×

×

×

हरिदास मीरा बड़ भागणे सब राण्यां सिरमोड़ा की ।^१

इस पद से भी यही ज्ञात होता है कि मीरा संगीत-विद्या में प्रवीण थी । वे भगवान् कृष्ण की आराधना में बेसुध होकर ताल-लय में नाचा तथा गायी करती थी ।

प्रश्न उठता है कि मीरा को संगीत की विधिवत् शिक्षा कहाँ प्राप्त हुई । अनुमान किया जाता है कि अन्य आवश्यक बातों के साथ मीरा को समयानुसार संगीत के अभ्यास का भी अवसर मिला था । मीरा के समय में संगीत विशेषकर नृत्य तथा गान का अधिक प्रचार था । स्त्रियों को संगीत तथा नृत्य का ज्ञान होना आवश्यक समझा जाता था । राजकुल में राजकुमारियों को संगीत की शिक्षा दी जाती जाती थी^२ । मीरा का जन्म राजकुल में हुआ था । फिर मातृविहीना मीरा तो अपने बाबा की अत्यधिक लाडली पौत्री थी । अतः मीरा की संगीत शिक्षा के प्रति उनके अभिभावकों की उदासीनता संभव नहीं । मीरा का पालन-पोषण उनके बाबा राव दूदा जी ने किया था । राव दूदा जी वैष्णव थे । उनके यहाँ साधु-संतों का समागम तथा सत्संग होता रहता था । सत्संग के अन्तर्गत भजन तथा कीर्तन भी आवश्यक अंग है । भजन-कीर्तन में संगीत का भी आयोजन रहता है । अतः मीरा को संगीत के सम्पर्क में आने का सयोग मिला और संगीत के साथ उनका परिचय बहुत स्वाभाविक रूप से हुआ । विवाहोपरान्त अपने स्वसुर-गृह में मीरा को यथासंभव अपनी संगीत-प्रतिभा के विकास के लिए अनुकूल वातावरण प्राप्त हुआ । मीरा का विवाह मेवाड के सीसौदिया राजवंश में हुआ था । सीसौदिया राजवंश उन दिनों संगीत के अनन्य प्रेमी महाराणा कुम्भा के कारण पूर्ण विख्यात हो चुका था । महाराणा कुम्भा संगीत की अधिष्ठात्री देवी सरस्वती की वीणा के बहुत बड़े उपासक थे । उन्होंने संगीत का गहरा अध्ययन और अभ्यास किया था । संगीत पर महाराणा कुम्भा ने 'संगीत प्रदीपिका', 'संगीत सुधा' तथा 'संगीत राज' ग्रंथ लिखे थे । इसके अतिरिक्त संगीत-रत्नाकर तथा जयदेव के गीत-गोविंद की टीका 'रसिक प्रिया' नाम से भी की थी (यह ग्रंथ निर्णय सागर मुद्रणालय बंबई से प्रकाशित हुआ है) । राणा कुम्भा की पुत्री रमाबाई संगीत-पटुता के लिए अत्यन्त प्रसिद्ध थी ।

अतः जिस राजवंश में संगीत का इतना प्रचार हो, जहाँ जयदेव की अष्टपदी संगीत की नवीन स्वरलहरियों से मिलकर वायुमंडल को गुंजायमान कर रही हो, उस घर में बाल्यकाल से आई कृष्ण-प्रेम की मतवाली मीरा संगीत के प्रभाव से कैसे अछूती रह सकती थी । मीरा के काव्य में उनके समुरालवालों की जो कहा सुनी हुई है वह संगीत और नृत्य-

१. राजस्थानी, जनवरी १९३६, पृ० ३८

२. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा के पदों में सांस्कृतिक चित्र, पृ० १६१-६२

निषेध के विषय में नहीं है वरन् सभाज में निम्न समझे जाने वाले समुदायों के मध्य जाकर नाचने-गाने के निषेध विषयक ही है। मीरा के समय में स्त्रियाँ घर में गाती थीं। मंदिर आदि बाह्य स्थानों पर वेश्याओं का ही संगीत प्रदर्शन होता था। अतः मीरा के ससुराल वाले यह कब देख सकते थे कि उनकी पुत्रवधू बाहर जाकर नाचे-गाये। जब मीरा के संगीत के साथ सती का भी संगीत आ मिला तथा वे अपनी सुधबुध भूलकर बाहर मंदिर और सत-मंडली में नृत्य करने लगी तभी राज परिवार के लोगो ने उन्हें ऐसा करने से रोका होगा। किंतु न मानने पर ससुराल वालों के क्रोधित होने के कारण मीरा गृह छोड़ने के लिए विवश हुई होगी।

ससुराल छोड़ने के उपरान्त मीरा वृन्दावन में निवास करने लगी। वहाँ उनकी संगीत-प्रतिभा को प्रस्फुटित होने का और भी सुयोग प्राप्त हुआ। वृन्दावन उस युग में संगीत का प्रधान केन्द्र था। अतः यह स्वाभाविक है कि संगीत के केन्द्रस्थल वृन्दावन के संगीतमय वातावरण में मीरा का संगीत-ज्ञान और भी अधिक विकसित हो गया होगा। इस प्रकार अनुकूल वातावरण पाकर मीरा अपने युग की सर्वश्रेष्ठ कवयित्री गायिका हो गई।

राजा आसकरण

भक्तमाल तथा आइने अकबरी दोनों में राजा आसकरण का वृत्तांत मिलता है। किंतु किसी के भी वर्णन से उनके संगीत-ज्ञान पर कोई प्रकाश नहीं पड़ता। राजा आसकरण के संगीत-ज्ञान को जानने के लिए हमें एकमात्र २५२ वैष्णवन की वार्ता पर निर्भर रहना पड़ता है जिसमें निम्न प्रसंग दिया गया है —

“सो वे आसकरण जी नरवरगढ में रहते विनकू राग सुनवे को व्यसन बहुत हनो सो गान सुनायबे के लीये देश-देश के कलावंत गवैया उहां आवते हते और सबकू आदर पूर्वक सन्मान करते हते और राग की परीक्षा बहुत आछी हती।”^१

इस प्रसंग से यह ज्ञात होता है कि राजा आसकरण संगीत के अत्यन्त प्रेमी थे। उनको राग सुनने का व्यसन था और साथ ही वे संगीत के पारखी थे। इसी कारण दूर-दूर से गायक कलावंत उनके यहाँ आते थे। उनकी गान प्रियता की ख्याति सुन कर स्वयं तानसेन भी उनके यहाँ आया था। “ये बात तानसेन जी ने सुनी तब तानसेन जी आसकरण जी के पास आए सो आसकरण जी के पास विष्णु पद गाये।”^२

राजा आसकरण यह पद सुनकर मोहित हो गए और स्वयं भी वैसा ही पद सीखने का आग्रह करने लगे। गोविंद स्वामी को तानसेन का गुरु ज्ञान कर आसकरण गोविंदस्वामी के सेवक हुए और उनसे संगीत की शिक्षा ग्रहण की।

१ २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० १५७

२. वही, पृ० १५७

“ये पद सुनके राजा आसकरण बहुत प्रसन्न भये और तानसेन सु कही जो मैंने बहुत पद सुने हैं परन्तु ऐसी विष्णुपद कोई दिन सुन्यों नहीं हैं सो तुमने ऐसे पद कहाँ ते सीखे हैं सो हम कुं शिखाओ। जब तानसेन जी बोले श्री गोकुल मे श्री विदुलनाथ जी, श्री गुसाई जी हैं विनके सेवक गोविंदस्वामी हैं विनने ऐसे सहस्रावधी पद किये हैं तब तानसेन जी.....थोड़े दिन पीछे राजा आसकरण जी कुं सग लेके श्री गोकुल गएतब श्री गुसाई जी ने कही न्हाय के मंदिर में आओ जब आसकरण जी न्हाय आये जब श्री गुसाई जी ने कृपा करके आसकरण जी कु नाम निवेदन करवायो.....तब तानसेन ने कही ये गोविंद स्वामी हैं जब राजा आसकरण जी नित्य गोविंद स्वामी जी के पास जाते रमणरेती मे हुं सग फिरयो करते ।”^१

वार्ता से यह तो ज्ञात होता है कि गोविंदस्वामी के सम्पर्क मे आने से पूर्व ही आसकरण जी संगीत के प्रेमी तथा सच्चे पारखी थे। किंतु वार्ता अथवा अन्य किसी भी आधार से इस बात का कुछ पता नहीं चलता कि आसकरण जी गोविंदस्वामी के सेवक होने से पूर्व स्वयं भी पद बना कर गाया करते थे अथवा नहीं। संभव है कि संगीत मे अभिरुचि होने के कारण वे कलावतो को बुला कर गाना सुनते रहे हों और सच्चे कलाकार की परख भी जानते हों किंतु स्वयं न गाते रहे हों। तानसेन के सम्पर्क से उन्हें संगीत सीखने की प्रेरणा मिली और तब गोविंदस्वामी से उन्होंने संगीत की विधिवत शिक्षा ग्रहण की। प्रारंभ से ही संगीत मे अभिरुचि होने कारण गोविंदस्वामी से संगीत सीख कर वे शीघ्र ही प्रसिद्ध हो गए। वार्ता में स्पष्ट रूप से उल्लेख है कि गोविंदस्वामी के सम्पर्क मे आने के उपरान्त आसकरण जी स्वयं भी भजन-कीर्तन करने लगे थे।

संगीत तथा सेवा की विधि सीख कर आसकरण जी अपने देश लौट आए और वहाँ राज्य दीवान को सौंप कर स्वयं भगवान के भजन-कीर्तन मे लीन रहने लगे ।^२

“श्री मदनमोहन जी को स्वरूप राजा आसकरण ने श्री गुसाई जी के मुखते सुन के श्री मदनमोहन जी कुं पधराय के और तानसेन जी कु संग लेके राजा आसकरण अपने देश मे आये और ब्रज भक्तन के भाव से सेवा करने लगे राजकाज सब दिवान कु सौंप दीये और श्री मदनमोहन जी की सेवा तथा कीर्तन करन लगे ।”^३

कुछ दिन पर्यन्त आसकरण जी नरवरगढ मे रह कर ही भजन-कीर्तन करते रहे। तत्पश्चात् राज्य-पाट से वैराग्य ले कर वे गोकुल में आ बसे। वार्ता से ज्ञात होता है कि इसके बाद से समय-समय पर आसकरण जी ब्रज के विभिन्न स्थानो परासौली, ^४ दानघाटी, ^५

१. २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० १५७-५६

२. वही, पृ० १६६

३. वही, पृ० १७२

४. वही, पृ० १७३

५. वही, पृ० १७२

गोकुल, श्रीजी द्वार^१, आदि में जाकर भगवान की लीला का गान करते थे और जैसी-जैसी लीला का अनुभव होता उसी के अनुरूप पद बना कर गाते थे —

“अब मानसी सेवा श्री गुसाई जी की कृपा ते सिद्ध भई जब राज और घर कहा काम को है । ये विचार के भतीजे को राज्य दे दियो और श्री ठाकुर जी वस्त्र-आभूषण सब तथा पात्र श्री गुसाई जी के इहाँ पठाये दिये और आप श्री गोकुल में जाय के रहे । सब लीला के दर्शन साक्षात् होवे लगे । जैसे लीला के दर्शन होवै तैसे पद करके गावन लगे ।”^२

गंग ग्वाल

भक्तमाल तथा भक्तमाल की टीकाओं में गंगग्वाल की बहुत अधिक प्रशंसा की गई है जिनका वर्णन करते हुए नाभादास जी कहते हैं —

सखा श्याम मनभावतौ 'गंग ग्वाल' गंभीर मति ।
श्यामा जाकी सखी नाम आगम बिधि पायौ ।
ग्वाल गाय ब्रज गांव पृथक् नीके करि गायौ ॥
कृष्ण केलि सुख सिंधु अघट उर अंतर धरई ।
ता रस में नित मगन असद आलापन करई ॥
ब्रसबास आस 'ब्रजनाथ' गुरु भक्त चरण रज अनलि गति
सखा श्याम मनभावतौ गंग ग्वाल गंभीर मति ॥^३

ध्रुवदास ने भी गोविंदस्वामी के साथ इनका वर्णन करते हुए कहा है —

गोविंदस्वामी गंग अरु विष्णु विचित्र बनाइ ।
पिय प्यारी को जस कह्यौ राग रंग सो गाइ ॥^४

भक्तमाल की टीकाओं, भक्तिसुधास्वाद,^५ भक्तकल्पद्रुम,^६ भक्तमाल-हरिभक्ति प्रकाशिका^७ के वृत्तांत से यह ज्ञात होता है कि ब्रजनाथ जी के शिष्य गंगग्वाल जी श्यामसुंदर के सखा-भाव के उपासक थे । कृष्ण भगवान की क्रीड़ा के आनंद-रस में लीन रहते थे । ब्रज-भूमि से आप को अत्यधिक प्रेम था । भगवत् कीर्तन अर्थात् गन्धर्व-विद्या में आप बहुत विख्यात

१. २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० १७४

२. वही, पृ० १७४

३. भक्तमाल-भक्तिसुधास्वाद, पृ० ८६५, छप्पय सं० १६२

४. भक्तनामावली, पृ० ३

५. भक्तमाल-भक्तिसुधास्वाद, पृ० ८६५ छं० सं० १६२,

६. भक्तमाल-भक्तकल्पद्रुम, पृ० ३५२

७. भक्तमाल-हरिभक्तिप्रकाशिका, पृ० ६५६

थे । राधाकृष्णदास ने आप को महान कवि माना है । ऊपर लिखे ग्रंथों से इस प्रसंग की पुष्टि होती है कि इनकी गान-कला की ख्याति सुन कर अवनीश ने वृन्दावन में इन्हें गाना सुनने के लिए बुलाया । एक वल्लभ नामक गुणी गायक भी साथ में आया । दोनों के स्वर भरते ही अतिशय रंग छा गया और सबके नेत्रों से प्रेमाश्रु बहने लगे । मोहित हो कर अवनीश ने इन्हें अपने साथ ले जाने का आग्रह किया किंतु मना करने पर बलात् इन्हें अपने साथ दिल्ली ले गया । पाटम नगर के राजा हरीदास तोमर जी राजपूत को जब यह वृत्तांत ज्ञात हुआ तो उन्होंने अवनीश से प्रार्थना कर उन्हें बंधन मुक्त कराया । तत्पश्चात् गंग ग्वाल पुनः वृन्दावन में आकर भजन-कीर्तन में लीन रहने लगे ।

द्वितीय अध्याय

संगीत और साहित्य

संगीत क्या है ?

संगीत शब्द से भारतीय संगीत में गायन^१, वादन तथा नर्तन तीन कलाओं का बोध होता है। इन तीनों के सम्मिलित रूप को संगीत कहते हैं अथवा संगीत के ये तीनों अंग माने गए हैं —

‘गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते’ ।^१

‘गीतं वाद्यं नर्तनं च त्रयं संगीतमुच्यते’ ।^१

‘गीतं वादित्रं नृत्यानां त्रयं संगीतमुच्यते’ ।^२

अंग्रेजी भाषा में संगीत शब्द का अनुवाद करने में म्यूजिक शब्द का व्यवहार होता है। किंतु यूरोपीय देशों में म्यूजिक शब्द प्रायः कंठ-संगीत (Vocal Music) अथवा वाद्य-संगीत (Instrumental Music) के लिए ही व्यवहृत होता है। नृत्य, लास्य, हावभाव तथा ताल (Gesticulation) का अर्थ म्यूजिक शब्द से नहीं निकलता।

अब प्रश्न उठता है कि जब भारतीय संगीत-कला में गायन, वादन तथा नर्तन तीनों ही अंगों का समावेश है तो उसका नाम संगीत ही क्यों पड़ा। संगीत में गायन कला का

१ संस्कृत साहित्य में गायन तथा गान शब्द में सूक्ष्म भेद माना जाता है। वहाँ गायन शब्द प्रशंसा के लिए तथा गान शब्द संगीत के अर्थ में प्रयुक्त किया जाता है।

२ संगीत-रत्नाकर, शाण्डिव, (प्रथम भाग), प्रथम प्रकरणम्, पृ० ६, छं० सं० २१

३. संगीत-दर्पण, पृ० ५, छं० सं० ३

४ संगीत-पारिजात, पृ० ६, छं० सं० २०

संबंध नाभि एवं कंठ से है, वादन का उसकी तन्त्रकारी से और नृत्य का शरीर की मुद्रण-कला से। स्वभावसिद्ध और निरावलम्ब होने के कारण कंठ-संगीत को पूर्ण तथा सर्वप्रधान और यंत्र-संगीत तथा नृत्य को वाद्य-यंत्रों की आधीनता से सम्पादित होने के कारण मध्यम माना गया है। अतः संगीत में गाने की क्रिया को सबसे अधिक महत्व दिया जाता है तत्पश्चात् वादन और नृत्य को। गायन की प्रधानता होने के कारण तीनों को संगीत कहा गया है —

‘गानस्याऽत्र प्रधानत्वात्तच्छंगीतमितीरितम् ।’^१

श्री भातखंडे जी का कथन है —

“संगीत समुदाय वाचक नाम है। इस नाम से तीन कलाओं का बोध होता है। ये कलाएं गीत, वाद्य एवं नृत्य हैं। इन तीन कलाओं में गीत का प्राधान्य है। अतः केवल संगीत नाम ही चुन लिया गया है।” किंतु जिस प्रकार साहित्य ‘सत्यं-शिवं-सुन्दरम्’ के सहयोग से निखर उठता है उसी प्रकार संगीत गायन, वादन एवं नृत्य के समन्वय द्वारा ।”

संगीत के आधार

नाद—

संगीत का आधार नाद है। ‘सब गीत नादात्मक (अर्थात् नाद पर अवलम्बित) हैं। वाद्यनाद उत्पन्नकर्ता होने से प्रशस्त है। नृत्य, गीत तथा वाद्य के आधार से होता है। अतः ये तीनों कलाएं ‘नादाधीन’ मानी गई हैं —

गीत नादात्मक वाद्यं नादव्यक्तया प्रशस्यते ।

तद्वधानुगतं नृत्य नादाधीनमतस्त्रयम् ॥१॥^२

नाभि के ऊपर हृदयस्थान से ब्रह्मरन्ध्र-स्थित प्राणवायु में एक प्रकार का शब्द होता है उसी को नाद कहते हैं —

‘नाभेरुर्ध्वं हृदिस्थानान्मासुतः प्राणसंज्ञकः ।

नदति ब्रह्मरन्ध्रान्ते तेन नादः प्रकीर्तितः ॥’

ब्रह्माण्ड की चराचर वस्तुओं में नाद व्याप्त है। अतएव इस नाद को नाद-ब्रह्म

१. संगीत-पारिजात, पृ० ६, छ० स० २०

२. संगीत-शास्त्र, पं० विष्णु नारायण भातखंडे, (प्रथम भाग), पृ० २

३. संगीत-रत्नाकर, शार्ङ्गदेव, (प्रथम भाग), द्वितीय प्रकरण, पृ० ११;

संगीत दर्पण, दामोदर, पृ० ८, श्लो० १३

४. संगीत-पारिजात, अहोबल. पृ० ६

ऐसी सज्ञा दी गई है। मूलभूत नाद-ब्रह्म ऊकारवाचक है और इसी नादब्रह्म से संगीत की उत्पत्ति है।

नाद के प्रकार —

नाद दो प्रकार का होता है—(१) अनाहत तथा (२) आहत —

‘आहतोऽनाहतश्चेति द्विधानादोनिगद्यते ।’^१

तथा—

‘नादस्तु सद्विधः प्रोक्तः पूर्वानादस्त्वनाहतः ।

×

×

×

आहतस्तु द्वितीयो सौ बाद्येष्वाघातकर्मणा ॥’^२

अनाहत नाद —

अनाहत नाद वह होता है जो कान के छेदों में उँगली लगाने पर सुनाई देता है ।^१ अनाहत नाद बिना किसी आधार के उत्पन्न होता है। प्राचीन आचार्यों की कही हुई रीति के अनुसार मुनिजन अनाहत नाद की उपासना करते हैं। यह नाद मुक्तिदायक तो है परन्तु रजक नहीं है —

तत्राज्ञाहृतनाद तु मुनयः समुपासते ।

गुरूपदिष्टमार्गेण मुक्तिद न तु रंजकम् ॥१६॥^२

संगीत का प्रधान गुण रंजन प्रदान करना है अतः वह अनाहत नाद से असम्बद्ध है। हठयोगी मोक्ष प्राप्त करने के लिए अनाहत नाद की उपासना करते हैं।

आहत नाद —

शास्त्रोक्त संगीत में जिस नाद का विवेचन है वह आहत नाद है। आघात स्पर्श या सघर्ष से अर्थात् दो वस्तुओं की रगड़ से अथवा टकराने से तथा बाद्ययंत्रों पर आघात करने से जो शब्द निकलता है उसे आहत नाद कहते हैं। नारद-संहिता में कहा गया है कि इसी (आहत नाद) से संगीत के स्वरों की उत्पत्ति होती है अतः पृथ्वी पर ऐसे नाद की सदा जय बनी रहे —

१. संगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० ६

२. संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० ११

३. नादस्तु सद्विधः प्रोक्तः पूर्वानादस्त्वनाहतः

कर्णरन्ध्रे तथा नद्यां निर्भरोऽपि भवेच्चयः ॥

संगीत पारिजात, अहोबल, पृ० ११

४. संगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० ६

आहतस्तु द्वितीयो सौ वाद्येष्वघातकर्मणा ।

तेन गीतस्वरोत्पत्तिः स नादो जयते भुवि ॥^१

आहत नाद व्यवहार मे रंजक बन कर भव-भंजक भी बन जाता है —

स नादस्त्वाहतो लोके रंजको भवभंजकः ॥ १७ ॥^२

नाद का ग्रहण ध्वनि से होता है । काव्यशास्त्रवेत्ताओं ने ध्वनि के चौदह सहस्र भेद किए हैं । किन्तु संगीतोपयोगी नाद का कुछ ही ध्वनियों से संबंध है । सभी पदार्थों के टकराने या संघर्ष होने से उत्पन्न हुई ध्वनि को संगीतोपयोगी नाद नहीं कहा जा सकता । पत्थर पर चोट करने से, रेलगाड़ी की घड़घड़ाहट से तथा चपला की चमक से जो ध्वनि उत्पन्न होती है वह संगीतोपयोगी नाद नहीं कहला सकती क्योंकि उस ध्वनि में ठहराव एवं माधुर्य नहीं है । जिस ध्वनि में ठहराव एवं मधुरता हो जो श्रवणेन्द्रिय को प्रिय लगे उसे ही संगीतोपयोगी नाद कहा जाता है ।

श्रुति —

‘श्रु’ धातु जो सुनने के अर्थ में है उसमें ‘त्ति’ प्रत्यय लगाने से श्रुति शब्द बनता है —

इदानीं तु प्रवक्ष्यामि श्रुतीनां च विनिश्चयम् ।

श्रु श्रवणे चास्यधातोः क्तिप्रत्ययसमुद्भवः ॥ २६ ॥^३

श्रुतियों का कारण श्रावणत्व कहा गया है । अर्थात् जो कान से सुनाई दे तथा जिसको श्रवणेन्द्रिय या कान का परदा ग्रहण कर सके या पकड़ सके उसे श्रुति कहते हैं ।^४

संगीतदर्पणकार का कथन है कि प्रथमाघात से अनुरणन हुए बिना (अर्थात् बिना प्रतिध्वनित हुए) जो ह्रस्व (टकोर) नाद उत्पन्न होता है उसे श्रुति समझना चाहिये —

स्वरूपमात्रश्रवणास्त्रादोऽनुरणनं विना ।

श्रुतिरित्युच्यते भेदास्तस्या द्वाविंशतिमताः ॥ ५१ ॥^५

१. संगीत-पारिजात, पृ० ११

२. संगीत-दर्पण, पृ० १०

३. बृहद्देशी, मंतग, पृ० ४

४ “श्रुतयः स्युः स्वराभिज्ञाः श्रावणत्वेन हेतुना ॥ ३८ ॥

‘श्रवणेन्द्रियग्रह्यत्वाद् ध्वनिरेव श्रुतिर्भवेत् । (विश्वावसु)” ; संगीत पारिजात, अहोबल

पृ० १२-१३

५. संगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० १७

कल्लिनाथ^१ ने भी कहा है—प्रथम सुनने से जो शब्द ह्रस्व-मात्रिक (सूक्ष्म) सुनाई देता है उसी स्वर को अवयवस्वरूप वाली श्रुति समझना चाहिये —

प्रथमश्रवणाच्छब्दः श्रुयते ह्रस्वमात्रकः ।

सा श्रुतिः सम्परिज्ञेया स्वराऽवयवलक्षणा ॥^२

अभिनवरागमजरी में श्रुति की परिभाषा निम्नलिखित प्रकार से की गई है —

नित्यं गीतोपयोगित्वमीभक्षेयत्वमप्युत् ।

लक्ष्ये प्रोक्तं सुपर्याप्तं संगीत श्रुतिलक्षणम् ॥^३

वह ध्वनि जो गीत में प्रयोग की जा सके और जो एक दूसरे से अलग तथा स्पष्ट पहचानी जा सके उसे श्रुति कहते हैं । श्रुति की परिभाषा समझने के लिए तीन बातों का ध्यान रखना अनिवार्य है—(१) आवाज सगीतोपयोगी हो , (२) ध्वनि साफ-साफ सुनाई दे और (३) ध्वनि एक दूसरे से अलग तथा स्पष्ट पहचानी जा सके । अतः श्रुति की परिभाषा इस प्रकार होगी—वह सगीतोपयोगी ध्वनि जो कानों को साफ सुनाई दे और जो एक दूसरे से अलग तथा स्पष्ट पहचानी जा सके उसे श्रुति कहते हैं ।

यदि किसी वीणा पर स्वरों के पदों को देखे तो प्रतीत होगा कि वे सटे हुए नहीं हैं वरन् विभिन्न दूरी पर हैं । यदि और पदों को हटाकर केवल सात शुद्ध स्वरों को रखे तो देखेंगे कि सरे, मप, पध, पध के पदों के बीच में जो जगह खाली है उसमें दो तीन जगह तार पर उंगली रखकर छेड़ने से वहाँ भी सुमधुर ध्वनियाँ होती हैं । इन्हीं अंत स्थानों की ध्वनियों को श्रुति कहते हैं । श्रुतियों को अंग्रेजी में प्राय (Quarter tone) कहते हैं ।

श्रुतियाँ २२ मानी गई हैं । (१) तीव्रा (२) कुमुद्वती (३) मन्दा (४) छन्दोवती (५) दयावती (६) रंजनी (७) रक्तिका (८) रौद्री (९) क्रोधी (१०) वज्रिका (११) प्रसारिणी (१२) प्रीति (१३) मार्जनी (१४) क्षिति (१५) रक्ता (१६) सन्दीपिनी (१७) आलापिनी (१८) मदन्ती (१९) रोहणी (२०) रम्या (२१) उग्रा और (२२) क्षोभिणी ।^४

१. “१५ वीं शताब्दि के प्रथम चतुर्थांश में (सन् १४२५ के लगभग) विजयनगर के राजा देवराज के दरबार में लक्ष्मीधर पंडित के पुत्र प्रसिद्ध संगीतज्ञ और विद्वान कल्लिनाथ रहते थे । कल्लिनाथ ने शार्ङ्गदेव के ‘संगीतरत्नाकर’ पर एक बड़ी टीका लिखी है ।”

उत्तर भारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास, भातखंडे, पृ० १३

२. संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० १४

३. अभिनवरागमजरी, पं० विष्णुशर्मा विरचित, पृ० ३, छं० २६

४. संगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० १७, श्लोक ५३-५६; संगीत पारिजात, अहोबल, पृ० १३-१४

स्वर -

जो नाद श्रुति उत्पन्न होने के पश्चात् तुरन्त निकलता है, जो प्रतिध्वनित रूप प्राप्त करके मधुर तथा रंजन करने वाला होता है, जिसे अन्य किसी नाद की अपेक्षा नहीं होती तथा जो स्वतः स्वाभाविक रूप से श्रोताओं के मन को आकर्षित कर ले उसे स्वर कहते हैं -

श्रुत्यनन्तरभावी यः स्निग्धोऽनुरणनात्मकः ।

स्वतोर रंजयति श्रोतृचित्तं स स्वर उच्यते ॥२६॥^१

श्रुत्यनन्तरभावित्वं यस्यानुरणनात्मकः ।

स्निग्धश्च रंजकश्चासौ स्वर इत्यभिधीयते ॥२७॥

स्वयं यो राजते नादः स स्वरः परिकीर्तितः ॥२८॥^२

रंजयन्ति स्वतः स्वान्तं श्रोतृणामिति ते स्वराः ॥२९॥^३

ध्वनि में निरन्तर भनक या गुनगुनाहट से कोई ध्वनि किसी ऊँचाई पर पहुँच कर वहाँ स्थापित रहे उसे सगीत के स्वर कहते हैं । स्वरों का परस्पर स्थान निश्चित होता है । वे प्रत्येक अपने-अपने स्थान पर निरन्तर बोलते रहते हैं तथा सुनने में रजक और मधुर प्रतीत होते हैं ।

स्वरों की संज्ञा तथा सूक्ष्म नाम -

स्वर सात होते हैं—(१) षड्ज् (२) ऋषभ (३) गान्धार (४) मध्यम (५) पचम (६) धैवत (७) निषाद ।^४ इन स्वरों की दूसरी संज्ञा अथवा संक्षिप्त नाम क्रमशः स, रे, ग, म, प, ध, नि हैं ।^५

अंग्रेजी में इन्हें Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Sc, कहते हैं और इनके साके-
तिक चिह्न निम्नलिखित प्रकार से हैं -

स	रे	ग	म	प	ध	नि
C	D	E	F	G	A	B

१. संगीत-रत्नाकर, शाङ्गदेव, (प्रथम भाग), तृतीय प्रकरण, पृ० ४०

२. संगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० १८

३. संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० १८

४. षड्जर्षभौ च गान्धारस्तथा मध्यमपचमौ ।

धैवतश्च निषादोऽयमिति नामभिरोरिताः ॥ संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० १८, छं० सं० ६३-६४

५. तेषां संज्ञाः सरिगमपधनीत्यपरामताः, संगीत रत्नाकर, शाङ्गदेव, (प्रथम भाग), तृतीय प्रकरण, पृ० ४०, इलो० २५

सरी, गमौ, पधौ, निश्चस्वरा इत्यपि संज्ञिताः ॥६६॥ संगीत-पारिजात, पृ० १८

स्वर और श्रुति में अन्तर —

स्वर और श्रुति अलग-अलग नाम अवश्य हैं किंतु वास्तव में हैं दोनों एक ही । स्वर श्रुति की समष्टि है और श्रुति स्वर का अंश है । श्रुतियों से ही स्वर की उत्पत्ति होती है । षड्ज में ४, ऋषभ में ३, गान्धार में २, मध्यम में ४, पंचम में ४, धैवत में ३, और निषाद में २ श्रुतियाँ रहती हैं ।^१ वे सुरीली ध्वनियाँ जिनका अन्तर (Interval) बड़ा और ठहराव अधिक होता है तथा जो एक दूसरे से अलग और स्पष्ट होती हैं स्वर कहलाती हैं किंतु जिनका अन्तर सूक्ष्म तथा ठहराव कम होता है वे ही श्रुति कहलाती हैं । श्रुतियों को तो स्पर्श मात्र ही ठहराते हैं परन्तु स्वरों का ठहराव अधिक होता है ।

अहोबल पंडित के मतानुसार श्रुतियाँ स्वरों से पृथक् नहीं हैं । स्वर तथा श्रुति में उतना ही भेद है जितना साँप और उसकी कुंडली में —

श्रुतयः स्युः स्वराभिन्ना श्रावणत्वेन हेतुना ।

अहि कुण्डलावत्तत्र भेदोक्तिः शास्त्रसम्मतः ॥३८॥^२

संगीत-दामोदर में कहा गया है कि जैसे पक्षियों की गति है ठीक उसी प्रकार स्वर में श्रुति की गति कहलाती है । श्रुति नाद के बस में तथा उसके आश्रित कला बताई गई है जो सूक्ष्म रूपेण स्वर में स्थित है —

गगने पक्षिणां यद्वत्तद्वच्छ्वगता श्रुतिः ।

श्रुतिर्न दिवशा प्रोक्ता तथाद्या च कला मता ॥^३

तथा जिस प्रकार तेल में चिकनाहट और लकड़ी में अग्नि रहती है, आकाश में वायु बहती है और विद्युत में प्रकाश रहता है उसी प्रकार स्वर में श्रुति है —

यथा तैलगता सर्पियथा काष्ठगतोऽनलः ।

श्रुतिः स्वरगता तद्वक्ता च को वा वदिष्यति ॥

व्योम्नि वायुर्यथा वाति प्रकाशश्चैव विद्युति ।

ज्ञायतेऽत्रोपदेशेन तथा स्वरगता श्रुतिः ॥^४

कुछ लोग श्रुति को अनुरणन विहीन ध्वनि भी मानते हैं । अर्थात् जब कोई नाद

१. चतुः श्रुति समायुक्ताः स्वराः स्युः स-म-पामिधाः ॥६६॥

गनी श्रुतिद्वयोपेतौ रि-धौ त्रिश्रुति कौ मतौ ॥६७॥ संगीत-पारिजात, अहोबल,

पृ० १८-१९

२. वही, पृ० १२

३. संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० १७

४. वही, पृ० १७

उत्पन्न होता है तो उसकी आँसू निकलने से पूर्व उसका जो रूप ध्वनित होता है वही श्रुति है और आँसू अथवा अनुरणन युक्त जो नाद उत्पन्न होता है उसे स्वर की संज्ञा दी गयी है ।

स्वरों के भेद —

स्वर के दो भेद होते हैं— (१) शुद्ध और (२) विकृत । शुद्ध स्वर ७ होते हैं और विकृत २२ —

शुद्धस्वविकृतत्वाभ्यांस्वराद्वेधाः प्रकीर्तिताः ॥ ६४ ॥

शुद्धाः सप्त विकाराख्याद्वयधिका विंशतिर्मताः ॥ ६५ ॥^१

शुद्ध स्वर— २२ श्रुतियों में से १, ५, १०, १४, १८ और २१ पर जो स्वर होते हैं उन्हें शुद्ध स्वर कहते हैं । यथा —

स, रे, ग, म, प, ध, नि

किंतु शुद्ध मध्यम को कोमल मध्यम कहते हैं ।

विकृत स्वर—विकृत स्वर दो प्रकार के होते हैं (१) कोमल और (२) तीव्र ।

कोमल स्वर— शुद्ध स्वर से नीचे उतरने पर वह कोमल स्वर हो जाता है ।

यथा— रे, ग, ध, नि

तीव्र स्वर— शुद्ध स्वर से ऊपर चढ़ने को तीव्र कहते हैं । यथा — मं

स्वर प्रकार —

स्वर चार प्रकार के माने जाते हैं —वादी, संवादी, विवादी और अनुवादी —

चतुर्विधा स्वरावादी संवादी च विवाद्यपि ।

अनुवादी च वादी तु प्रयोगे बहुलस्वरः ॥ ४९ ॥^२

वाद्याभिभेभिन्नाश्चतुर्विधास्ते स्वराः कथिताः ॥ ६८ ॥^३

वादी स्वर— राग में जो स्वर अन्य-अन्य स्वरों की अपेक्षा अधिक महत्व का हो, राग के स्पष्टीकरण तथा उसकी सुन्दरता की वृद्धि करने में जिस स्वर का अत्यधिक प्रयोग हो और जिससे राग का स्वरूप प्रकट हो उसे वादी स्वर कहते हैं । राग में वादी स्वर को राजा की उपाधि दी जाती है ।^४ इसी स्वर से राग के नाम तथा गाने का समय निश्चित किया जाता है ।

१. वही, पृ० १८

२. संगीत-रत्नकार, शाङ्गदेव, (प्रथम भाग), तृतीय प्रकरण, पृ० ४३

३. संगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० २६

४. रागोत्पादनशक्तेर्वदनं तद्योगतोवादी ॥ ६८ ॥

संवादी स्वर—राग में जिस स्वर का प्रयोग वादी स्वर से न्यून तथा अन्य स्वरों की अपेक्षा अधिक हो उसे संवादी स्वर कहते हैं। इसको राग का प्रधान मंत्री कहा जाता है।^१

विवादी स्वर—जिस स्वर के प्रयोग से राग के रूप में अंतर पड़ता है अथवा जिससे हानि होने की संभावना होती है उसे विवादी स्वर कहते हैं। विवादी स्वर का अधिक प्रयोग राग की रंजकता, एकरूपता तथा उसके रस को भंग करता है अतः इसे बैरी के सदृश्य कहते हैं। साधारणतः ऐसे स्वर को वर्ज्य स्वर मानते हैं। कभी कभी रंजकता बढ़ाने के लिए विवादी स्वर का तनिक सा पुट दे दिया जाता है।

अनुवादी स्वर—शेष स्वरों को अनुवादी स्वर कहते हैं। ये अनुयायियों के सदृश्य हैं जिनको प्रजा की उपाधि दी जाती है।

‘भृत्य तुल्य अनुवादी’^२

अचल स्वर—जो स्वर अपने निश्चित स्थान को नहीं त्यागते एक ही स्थल पर स्थिर रहते हैं और कभी विकृत नहीं होते वे अचल स्वर कहे जाते हैं। संगीत शास्त्र में स और प अचल स्वर कहे गये हैं।

ग्राम —

स्वरों के समुदाय को ग्राम कहते हैं। ग्राम मूर्च्छना के आधारभूत होते हैं—

ग्रामः स्वरसमूहः स्यान्मूर्च्छनादेः समाश्रयः ॥ १ ॥^३

ग्रामः स्वरसमूहः स्यान्मूर्च्छनादेः समाश्रयः ॥ ७५ ॥^४

अथग्रामास्त्रयः प्रोक्ताः स्वरसन्दोहरूपिणः ॥ ६८ ॥

मूर्च्छनाधारभूतास्ते षड्जग्रामस्त्रिषूतमः ॥ ६८ ॥^५

ग्राम तीन होते हैं — षड्ज, मध्यम तथा गांधार —

षड्जमध्यमगांधारसंज्ञाभिस्ते समन्विताः ॥ ८० ॥^६

बहुलस्वरः प्रयोगे भवातीहि राजा च सर्वेषाम् ॥ ६९ ॥ संगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० २८;

प्रयोगो बहुधा यस्य वादिनं तं स्वरं जगु ॥ ७६ ॥

राजत्वमपितस्येति मन्यः संगिरन्तिहि ॥ ८० ॥ संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० २१

१. तस्यामात्यस्तु संवादीवादिनो राजसंज्ञिनः ॥ ८३ ॥ संगीत पारिजात, अहोबल, पृ० २४

२. वही, पृ० २४, श्लो० ४८

३. संगीत-रत्नाकर, शाङ्गदेव, (प्रथम भाग), चतुर्थप्रकरण, पृ० ४५

४. संगीत दर्पण, दामोदर पृ० २६

५. संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० २८

६. वही, पृ० २८

गाधार ग्राम देवलोक में है ।^१ इस लोक में दो ग्राम हैं—पहला षड्ज तथा दूसरा मध्यम ।^२

मूर्च्छना -

सात स्वरों के क्रमान्वित आरोहण-अवरोहण को मूर्च्छना कहते हैं । मूर्च्छना ग्राम के आश्रित होती है । ग्राम को नीचे से ऊपर और ऊपर से नीचे तक बजाना ही मूर्च्छना कहलाता है ।

दर्पणकार का कथन है कि सात स्वरों का क्रम से आरोह तथा अवरोह करना मूर्च्छना कहलाता है; तीन ग्राम होते हैं और उनमें से प्रत्येक में सात-सात मूर्च्छनाएं होती हैं -

क्रमात्स्वराणां सप्तानामारोहश्चावरोहणम् ।

मूर्च्छनेत्युच्यते ग्रामत्रये ताः सप्तसप्त च ॥ ६२ ॥^३

अहोबल पण्डित मूर्च्छना का लक्षण निर्धारित करते हुए कहते हैं -

‘जब स्वरों का अवरोहण (षड्ज से निषाद तक चढ़ना) और अवरोहण (उसी भाँति ऊपर से नीचे उतरना) होता है तब लोक में उसे पंडितजन मूर्च्छना कहते हैं और वह ग्राम पर आश्रित होती है -

आरोहश्चावरोहश्च स्वराणां जायते यदा ।

तां मूर्च्छनां तदा लोके प्राहुर्ग्रामाश्रयं बुधाः ॥ १०३ ॥^४

तान -

रागों के स्वल्प स्वरूप को तानने, विस्तृत करने तथा फैलाने को तान कहते हैं । तान दो प्रकार की होती है—(१) शुद्ध तान और (२) कूटतान ।

शुद्ध तान -

जब शुद्ध मूर्च्छनाओं को षाडव (षट्स्वरोपेत) एवं औडव (पञ्चस्वरोपेत) किया जाता है तब उन्हें शुद्ध तान कहते हैं -

१. संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० २६ तथा संगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० ३०, श्लोक ८०

२. तौ द्वौ धरातले तत्र स्यात्षड्ज ग्राम आदिमः ॥ १ ॥

द्वितीयो मध्यमग्रामस्तथोर्लक्षणमुच्यते ॥ २ ॥

संगीत-रत्नाकर, शाङ्गदेव, चतुर्थ प्रकरण, पृ० ४५

३. संगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० ३३

४. संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० ३३

यदा तु मूर्च्छनाः शुद्धाः षाड्बौडावित्ती कृताः ।

तदा तु शुद्धतानाः स्युर्मूर्च्छनाश्चात्र षड्जगाः ॥ १०६ ॥'

शुद्ध तानो को सरल तान भी कहते हैं । इनमें स्वरो का आरोह-अवरोह क्रम से नियमित होता है तथा उनका क्रम नहीं टूटता ।

कूटतान -

संपूर्ण तथा असंपूर्ण मूर्च्छनाओं के स्वर-क्रमों का भग करके जब उनका उच्चारण किया जाता है तब कूटतान की उत्पत्ति होती है -

असंपूर्णाश्च संपूर्णा द्युत्क्रामोच्चारित स्वराः

सूर्च्छनाः कूटतानाः स्युरिति शास्त्रविनिर्णयः ॥ ११२ ॥'

कूटतान में स्वरों के क्रम का कोई विशेष नियम नहीं होता । पूर्ण मूर्च्छना से उत्पन्न होने वाले को पूर्णकूटतान और असम्पूर्ण मूर्च्छना से निकलनेवाले को असम्पूर्ण कूट तान कहते हैं ।

सप्तक -

सात स्वरो के क्रमिक समूह (स, रे, ग, म, प, ध, नि) को भारतीय सगीत में सप्तक कहते हैं । यूरोपीय सगीत में आठ स्वरो 'स-स', 'म-म' या 'प-प' आदि का समूह लेते हैं और उसको अष्टक (Octave) कहते हैं ।

प्रत्येक सप्तक के दो भाग होते हैं । 'सा' से 'प' तक को पूर्वार्द्ध और 'म' से 'तार सा' तक को उत्तरार्द्ध कहते हैं । भारतीय सगीत में सप्तक के तीन प्रकार माने जाते हैं -

(१) मन्द्र सप्तक -सबसे नीचे वाले को मन्द्र सप्तक कहते हैं । इसका उच्चारण हृदय से होता है । उदाहरणस्वरूप -

।
स रे रे ग ग म म प ध ध नि नि

(२) मध्य सप्तक -मन्द्र सप्तक से ऊपर वाले को मध्य सप्तक कहते हैं । इसका सबध कंठ से होता है । यथा -

।
स रे रे ग ग म म प ध ध नि नि

(३) तार सप्तक—मध्य सप्तक से ऊपर वाले को तार सप्तक कहते हैं । यह मूर्च्छना से सहायता लेता है । यथा—

स रे रे ग ग म म प ध ध नि नि

गायन में मध्य सप्तक सबसे अधिक काम में आता है क्योंकि उसमें आवाज बहुत अधिक नहीं खींचनी पड़ती ।

यूरोपीय वाद्य पियानो में सात सप्तक रखे जाते हैं जिनको भारतीय भाषा में मंद्रतम्, मद्रतर, मद्र, मध्य, तार, तारतर, तारतम् कहेंगे । इटालियन में मद्र, मध्य और तार स्थान के स्वरों को Voce-de-petto, Falsetto और Voce-de-testo कहते हैं ।

वर्ण —

स्वरों को यथानियम उच्चारण अथवा विस्तार करने तथा गान-क्रिया को वर्ण कहते हैं । गायन में आवाज को स्वरों के कारण जो चाल मिलती है उसको गानक्रिया अथवा वर्ण कहते हैं । यह गान-क्रिया अथवा वर्ण चार प्रकार के हैं—

(१) स्थायी (२) आरोही (३) अवरोही (४) संचारी —

गान क्रियोच्यते वर्णः स चतुर्धा निरूपितः ।

स्थायी आरोहोऽवरोही, च संचारीत्यथलक्षणम् ॥^१

स्थायी वर्ण^१—एक ही स्वर की पुनरुक्ति को स्थायी वर्ण कहते हैं । यथा—‘सासा’, ‘रेरेरे’, ‘गगगग’ इत्यादि ।

आरोही वर्ण^२—निम्न स्वर से किसी उच्च स्वर पर जाने को आरोही कहते हैं यथा—स रे ग म आदि ।

अवरोही वर्ण^३—आरोही वर्ण की विपरीत गति अर्थात् ऊपर से नीचे क्रमानुसार आने को अवरोही वर्ण कहते हैं । यथा—नि ध प म, प म ग आदि ।

संचारी वर्ण^३—स्थायी, आरोही तथा अवरोही वर्णों के मिश्रण को संचारी वर्ण कहते हैं । यथा—सरेगम, रेगम, गरेस, सासा गरेम पमगरेरे आदि ।

१. संगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० ६७, श्लो० सं० १६०; संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० ५६

२. स्थित्वा-स्थित्वा प्रयोगः स्यादेकैकस्य स्वरस्य यः ।

स्थायी वर्णः स विज्ञेयः परावन्वर्थ नाम कौ ।

एतत्संमिश्रणावर्णः संचारी परिकीर्तितः ॥ १६१ ॥ संगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० ६७

३. संगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० ६७

अलंकार -

नियमित वर्ण समुदाय को अलंकार कहते हैं। अलंकार मे क्रमानुसार स्वरो के सगुम्फन से राग की शोभा में वृद्धि की जाती है -

विशिष्टवर्ण संदर्भमलंकारं प्रचक्षते ॥ १६४ ॥^१

क्रमेण स्वरसन्दर्भमलंकारं प्रचक्षते ॥ २२१ ॥^२

पकड़ -

जिस स्वर समुदाय से किसी राग का बोध होता है उसे पकड़ कहते हैं। उदाहरण- स्वरूप -

राग यमन में- ग, रेसा, निरेग, रेसा ।

राग आसावरी में- रे, म, प, निध, प ।

जाति -

स्वरो के नाम वाली सात शुद्ध जातियाँ होती हैं। जिनके नाम हैं-(१) पङ्जा (२) ऋषभी (३) गान्धारी (४) मध्यमा (५) पंचमी (६) धैवती और (७) नैषादी।^३

मेल या ठाट -

किसी भी प्रकार के स्वरो का एक समूह मेल (ठाट) कहलाता है। मेल राग को प्रकट करने की शक्ति रखता है -

मेल स्वरसमूहः स्याद्रागव्यञ्जनशक्तिमान् । ३२६।^४

राग -

राग शब्द की उत्पत्ति रञ्ज धातु से हुई है जिसका अर्थ है प्रसन्न करना। मतंग मुनि ने अपने संगीत ग्रंथ 'बृहद्देशी' में राग का लक्षण इस प्रकार दिया है -

१. वही, पृ० ६६

२. संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० ५७

३. शुद्धाः स्युजतियः सप्तताः षड्जादिस्वराभिधाः ।

आद्या षड्जा तु विज्ञेया द्वितीया चषिभी स्मृता ॥ २६७ ॥

गान्धारी तु तृतीया सा चतुर्थी मध्यमा परा ।

पंचमी पंचमी ज्ञेयो षष्ठी तु धैवती पुनः ॥ २६८ ॥

सप्तमी स्यात् नैषादीतासां लक्ष्म च कथ्यते ॥ २६९ ॥ संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० ८५

४. संगीत पारिजात, अहोबल, पृ० ८६

स्ववर्णं विशेषेण ध्वनिभेदेन वा पुनः ।

रञ्ज्यते येन यः कश्चित् स रागः संमतः सताम् ॥^१

अर्थात्—वह ध्वनि जो स्वर और वर्ण द्वारा शोभित हो और जिसमें रजकता हो उसे राग कहते हैं ।

संगीत-रत्नाकर में राग की परिभाषा इस प्रकार की गई है —

योऽसौ ध्वनिविशेषस्तु स्वरवर्णविभूषितः ।

रंजको जनचित्तातां स रागः कथितो बुधैः ॥^२

अर्थात्— ध्वनि की वह विशिष्ट रचना जिसे स्वर तथा वर्ण द्वारा सौंदर्य प्राप्त हुआ हो और जो सुनने वालों के चित्त को प्रसन्न करे उसे राग कहते हैं ।

संगीत-पारिजात में कहा गया है —

रंजकः स्वरसन्दर्भो राग इत्यभिधीयते ॥३३६॥^३

अर्थात्— स्वरों का एक रंजक-संदर्भ (सुसंगठित समूह) राग कहलाता है ।

राधागोविंद-संगीत-सार ग्रंथ के सातवें रागाध्याय में राग का लक्षण इस प्रकार प्रस्तुत किया गया है —

“तहा प्रथम राग को लछन लिख्यते । जो धुनि वीणानि ते अथवा कंठतै उत्पन्न होय और सातौ स्वर वै जुक्त होय अरु स्थायी आदि सातों स्वर के च्यारों वर्ण अलंकार जामे युक्त होय । या रीति सौ श्रोतान को चित्त को अनुरंजन करे सो राग जानिये ।

× × ×

अथ मतंग मुनि के मत सो राग को लछन कहत है । जो स्वर ध्वनिनियुक्त अपने भेदन सो मन को अनुरंजन करे ताको राग कहत है ।

× × ×

ऐसोई सोमनाथ मुनि सकल कला प्रवीण है सो राग लछन कहत है । इहा प्रसिद्ध स्वर ताल सो मिल्यो पुनि होय सो राग जानिये ।या राग को सुनि के कोई प्रसन्न होत है अरु कोई ऐसे कहत है कि ऐ राग हमको रुचत नाही । याते अनुरंजन तो आप अपनी

१. बृहद्देशी, मतंग, पृ० ८१, छं० सं० २८०

२. संगीत-रत्नाकर, (भाग २), पृ० २

३. संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० ९१

इच्छा सो होय है । यासो राग को स्वर तालयुक्त धुनि है । अपनी रुचि सो अनुरंजन है ।”
संगीत-दर्पण के रचयिता भर्तृ बिहारी लाल ने राग का वर्णन करते हुए कहा है—“राग कहै जाके गान करे सै मन कौ अत्यन्त प्रसन्नता होवै और दुष्मन को सुननै सौ हट जावै सो राग ।”^१

श्री सोरीन्द्र मोहन टैगोर ने राग की परिभाषा बतलाते हुए कहा है—“जो ध्वनि विशेष स्वरवर्ण विभूषित होकर बराबर लय में गमक, मूर्च्छनादि जोग से वादी, विवादी सम्बादी और अनुवादी के हिमाब से कण्ठ अथवा यत्र में पयदा होता, उसको राग कहते हैं । राग और रागिनी इन दोनों को अक्सर राग कहते हैं ।”^२

राग उस गाने या बजाने को कहते हैं जो अपने माधुर्य से प्राणिमात्र के हृदय को आकर्षित कर ले चाहे वह कण्ठ से गाया जाय या किसी वाद्ययंत्र पर बजाया जाय । किंतु सौंदर्य और आकर्षणरहित गायन अथवा वादन को राग नहीं कह सकते । स्वरों के कुछ मेल को जो माधुर्य उत्पन्न कर सके राग कहते हैं । राग की परिभाषा भलीभाँति हृदयगम करने के लिए तीन विघेपताओं का ध्यान रखना चाहिए —

१. ध्वनि अर्थात् आवाज की विशिष्ट रचना,
२. स्वर और वर्ण (गायन क्रिया) का होना तथा
३. रंजकता का होना ।

अतः राग की परिभाषा इस प्रकार होगी —

“ध्वनि अर्थात् आवाज की वह विशिष्ट रचना जिसे स्वर तथा वर्ण (गायन क्रिया) द्वारा सौंदर्य प्राप्त हुआ हो और जो रचना सुनने वालों के चित्त को प्रसन्न करे उसे राग कहते हैं ।”^३

संगीत की व्यापकता

किमी ने एक रमणी से कहा—“God’s rarest blessing is after all a good woman” (ईश्वर का सबसे बड़ा आशीर्वाद है सुशीला स्त्री) । उस स्त्री ने तत्काल उत्तर दिया—“Rather than that is good music” (उससे भी अधिक सुन्दर संगीत) ।

१. राजस्थान में रचित हिंदी का सबसे बड़ा संगीत ग्रंथ-लेख, अगरचन्द नाहुटा, संगीत,
फरवरी-५३, पृ० १८२

२ संगीत-दर्पण, भर्तृ बिहारीलाल, हिंदी संग्रहालय, हिंदी-साहित्य-सम्मेलन में सुरक्षित
हस्तलिखित प्रति

३. गीतावली, सोरीन्द्र मोहन टैगोर, पृ० १०

४. संगीत-कौमुदी, (प्रथम भाग), विक्रमादित्य सिंह निगम, पृ० ४२

अखिल विश्व ही संगीतमय है। संगीत का प्राण-बीज नाद है। यह उस अखिल ब्रह्माण्ड के प्रत्येक कण में जिससे इसका निर्माण हुआ है उसी प्रकार व्याप्त है जिस प्रकार अग्नि में उष्णता निहित है। वाक्यप्रदीप के प्रणेता भर्तृहरि ने सृष्टि को नाद का विवर्त माना है।^१ तांत्रिकों का कथन है कि नाद से परे सृष्टि का निर्माण ही असंभव है। समस्त विश्व-ब्रह्माण्ड नाद और बिन्दु (Vibration and rotation) का परिणाम है। इस नाद में ताल युक्त गति (Rhythmic movement) भी है। इस दृष्टि से देखने पर संगीत की व्यापकता का महत्व अनायास ही प्रकट हो जाता है।

विश्व की उत्पत्ति के विषय में इस प्रकार का सिद्धांत केवल तांत्रिक मत सम्मत ही नहीं है वर्न् भारतीय षट् दर्शनों में भी विविध स्थलों पर विश्वसृष्टि का विवेचन किया गया है और वह भी नामभेद को छोड़कर प्रायः कुछ ऐसे ही सिद्धांतों को स्वीकार करता है। वैशेषिक दर्शन इस संबंध में विशेष रूप से उल्लेखनीय है जिसमें माना गया है कि पंचतत्त्वों का अग्नि तत्व जो व्यक्त शक्ति का प्रादुर्भूत रूप है वही आदिनाद का मूल है और वही सृष्टि का भी मूल है।

संगीत की इसी व्यापकता को लक्ष्य कर पं० ओंकारनाथ ठाकुर ने कहा है—“संगीत पृथ्वी का विषय नहीं है। शब्द आकाश का गुण है। जितना आकाश विशाल है नाद (संगीत) भी उतना ही विश्वव्यापी है। नाद की लहरें ही अमरीका से भी फैलती हुई हमारे कानों तक जाती हैं। भगवान् कृष्ण के आदेश और उपदेश आज भी अनंत आकाश में गूँज रहे हैं।”^२

संगीत सृष्टि का सृजन-कर्ता है और प्रलय के उपरान्त सृष्टि के विनष्ट हो जाने पर संगीत का अस्तित्व रहता है। सन् १९५४ के अन्तर्राष्ट्रीय संगीत पुरस्कार में सर्वश्रेष्ठ घोषित की जानेवाली कुमारी ह्वील्स योम का विश्वास है कि “संगीत अनादि है, इसका जन्म स्वर्ग के चार प्रांगण में हुआ है। इसीलिए इसमें स्वर्गीय तत्त्व है। जब सृष्टि की प्रलय होती है उस वक्त भी संगीत की मधुर ध्वनि समाप्त नहीं होती। संगीत के विशाल गर्भ से ही पुनः नवीन सृष्टि का सृजन होता है।”^३ मिल्टन ने “पैराडाइज लास्ट” में संगीत से विश्व-सृजन की अनुभूति की है। स्टीवेंसन अपने “पेनसपाइप” नामक लेख में संगीत से ससार की स्थिति स्वीकार करते हैं। ड्राइजन ने सेंट असीलिया में सृजन और लय दोनों का संगीत द्वारा होना बताया है।

न केवल चेतन सृष्टि ही प्रत्युत जड सृष्टि भी संगीतमय है। जड-जंगम जगत में जहाँ-जहाँ दृष्टि डालिए संगीत के सप्त स्वरों का समा-सा बँधा दिखाई देता है। कलियों

१. विक्रमस्मृति ग्रंथ, भारतीय संगीत का विकास, ठाकुर जयदेव सिंह, पृ० ७७७

२. संगीत, मार्च १९५३, पृ० २५६

३. संगीत, फरवरी १९५५, ‘संगीत की स्वरलहरियों पर मुँह भी बोल उठते हैं’, उमेश जोशी, पृ० ३०

की चिटकान, मलयानिल की सुकुमार गति, सरिताओं की कलकल ध्वनि, वायु के झोंको से आदोलित वृक्षावली के पत्तो की खडखडाहट, चंचल समीर की सनसनाहट, अमावस्या की गहन निशा, समुद्र-गर्जन तथा विशाल आकाश के तारों की झिलमिलाहट में दिव्य संगीत का अनुभव कर किसे आनंद प्राप्त नहीं होता । “प्रकृति जब तरंग में आती है तब वह गान करती है । उसके गीतों में हृदय का इतिहास इस प्रकार व्याप्त रहता है जैसे प्रेम में आकर्षण, श्रद्धा में विश्वास और करुणा में कोमलता ।.....प्रकृति संगीतमय है । ग्रह-गण एक नियत कक्ष में फिरकर उस संगीत का कोई स्वर सिद्ध कर रहे हैं । भरनो का अविराम नाद पत्तों की मर्मर ध्वनि, चंचल जल का कलकल, मेघ का गरजना, पानी का छमाछम बरसना, आँधी का हाहाकार, कलियों का चिटकना, विक्षुब्ध समुद्र का महारव, मनुष्य की भिन्न-भिन्न भाषाएँ और विचित्र उच्चारण, खग, पशु, कीट-पतंग आदि की बोलियाँ ये सब प्रकृति के उस संगीत के सहायक मन्द्र और तार स्वर तथा लय हैं, वज्रपात थाप है और नदियों का प्रवाह मूर्च्छना है ।”^१

पशु-पक्षी जब आनंदविभोर हो जाते हैं तब उनका स्वर संगीतमय हो जाता है । भौरो की गुजार, बलबल की श्रुति-मधुर चहचहाहट, पक्षियों के साध्यगीत, कोयल की मधुर पंचम तान और मोर की मादक गति में कितना संगीत निहित है । नारद-सहिता में कहा गया है कि — ‘चिडियाँ, भौरे, पतंगे, हरिण आदि सभी जीव गाते हैं अतः संगीत सर्व दिशाओं में व्याप्त है ।’^२ संगीत-दर्पणकार के मतानुसार मयूर, चातक, बकरा, कौच, कोकिल, मेढक और हाथी ये क्रम से षड्जादिक सप्त स्वरों का उच्चारण करते हैं । अर्थात् मोर षड्ज का, चातक ऋषभ का, बकरा गांधार का, कौच मध्यम का, कोकिला पंचम का, मेढक धैवत का और हाथी निषाद स्वर का उच्चारण करते हैं ।^३

पशु-पक्षियों में ही नहीं प्रत्युत मानव समाज पर दृष्टिपात करे तो विदित हो जायगा कि प्रकृति की सुरम्य गोद में क्रीड़ा करते हुए अरण्यवासियों से लेकर सुसंस्कृति तथा सभ्यता की गोद में पले मानवों तक में संगीत का अस्तित्व मिलता है । “मानव जीवन के तो प्रत्येक

१. कविता-कौमुदी, (तीसरा भाग), ग्रामगीत, रामनरेश त्रिपाठी, पृ० ६६

२. खगाः भृंगाः पतंगश्च कुरंगाद्योऽपि जन्तवः

सर्व एव प्रगीयन्ते गीतव्याप्तिर्दिगन्तरे ॥ संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० २

३. मयूरश्चात्तकश्चागः कौचकोकिलदर्वराः ।

गजश्च सप्त षड्जादीन् स्वरानुच्चारयत्यमी ॥

षड्जं वदति मयूरः पुनः स्वरमृषमं चातको ब्रूते ।

गांधाराख्यं छागो निगदति च मध्यमं कौचः ॥

गदति पंचममचित्वाक् पिको रटति धैवतमुन्मददर्वरः ।

शृणुसमाहृतमस्तककुन्जरो गदति नासिकया स्वरसतिमम् ॥

संगीत-दर्पण, दामोदर पंडित, पृ० ७०, श्लो० सं० १६६-७१

क्षण में संगीत भरा पड़ा है। शिशु के रोदन में स्वरो का चढ़ाव-उतार है। उसके हावभाव में नृत्य की असंख्य मुद्रायें भरी पड़ी हैं। लोरियों के स्वरो में शिशु को सुलाने की शक्ति है। बालपन में खेलकूद के गीत, कबायद के गीत, राष्ट्रीय के गान और इसी श्रेणी के अन्य अनेक क्रियाशील गीतों का महत्व रहता है। युवावस्था में सूक्ष्म भावों की अभिव्यक्ति के लिए संगीत के बराबर किसी वस्तु में भी शक्ति नहीं है। थके हुए किसानों व मजदूरों को संगीत से ही सान्त्वना और नवोत्साह प्राप्त होता है। भारी बोझ उठाने या ढोने में लय और स्वर के प्रभावशाली प्रयोग कितनी सहायता पहुँचाते हैं। लोकगीतों ने तो लोकजीवन का निर्माण किया है। गाँव वालों का तो भोजन और प्राण ही संगीत है। नागरिक जीवन में संगीत के शास्त्रीय रूप की साधना भी होती है। मनोरंजन का विषय तो वह है ही साथ ही कितने ही प्राणी उसके द्वारा जीविकोपार्जन भी कर रहे हैं।^{११} संगीत मानव-जीवन के रंग-रंग में इतना व्याप्त है कि जब प्राणी हर्षातिरेक से प्रफुल्लित हो जाते हैं तब तो उनकी वाणी में संगीत मुखरित हो ही जाता है वरन् करुणा के आवेश में अपने प्राणप्रिय पति तथा अपने आत्मज के वियोग में भी स्त्रियाँ संगीतमय विलाप करती हैं। नतमस्तक दीनों की करुण आह में, वीरों के सिंहनाद तथा रणघोष में संगीत निहित है। यही नहीं रजनी के नीरव अंधकार में नागरिकों की जनसम्पत्ति की रक्षा करने वाले प्रहरी जब यह कहते हैं — 'सोने वाले जागते रहो' तब उनके इन शब्दों में भी संगीत की ध्वनि का स्पष्ट अनुभव होता है।

जन्म से लेकर मृत्यु पर्यन्त हिन्दुओं का समस्त सामाजिक जीवन संगीतमय है। भारतीय जीवन के प्रत्येक मंगलकार्य से संगीत की लड्डियाँ गुँथी हुई हैं। नवोदित शिशु के रोने की प्रथम ध्वनि के साथ ही ढोल-मजीरे की ताल पर उठते हुए संगीत के सामूहिक स्वर सुनाई देने लगते हैं और आँगन के बाहर से शहनाई की मंगल ध्वनि गुंजरित होने लगती है। माँ की लोरियों की गुनगुन सम्पूर्ण घर में व्याप्त होजाती है। जीवन के विकास के साथ संगीत की झकार भी आगे बढ़ती जाती है। नामकरण, अन्नप्राशन, मुडन, यज्ञोपवीत, पाणिग्रहण आदि सस्कारों तथा उपसस्कारों के मध्य संगीत के स्वर गूँजते रहते हैं।

मांगलिक पर्वों तथा उत्सवों में मनोरंजन के लिए तो संगीत प्रमुख है ही, प्रत्येक परिश्रम के काम के साथ भी गीत लगा हुआ है। राही पथिक संगीत के स्वरो में लीन हो कर अपनी थकान भूल जाते हैं। दुलहिन को पिया के देश पहुँचाने के लिए पालकी ले जाते हुए कहार गीत गा-गाकर राह काटते हैं, चरवाहा अपनी गौओं को चराते हुए सुनसान जंगल में अपने गीतों से पेड़-पत्तों तक को जगाता रहता है।

मानव ही क्यों स्वयं जो मंगलमय रूप में पूजित है, ऐसे मनुष्य के देवी-देवता भी संगीत-रस-सृष्टा, संगीत-रस-परिपोषक, संगीत-रस-पिपासु तथा संगीत-प्रेमी हैं। देवर्षि की

वीणा की झंकार और देव-महिमा-संकीर्तन देवताओं के मनोरंजन का एक अपरिहार्य अंग है। भिव जी का डमरू ताडव-नृत्य की आत्मा है, देवी सरस्वती अपनी मधुर वीणा के साथ सुशो-भित हैं। ब्रजेश्वर श्रीकृष्ण की भुवन-मोहिनी मुरली तो सुविख्यात है ही। यह अकारण ही नहीं है। इसका यही तात्पर्य है कि मानवीय शिक्षा की कसौटी एकमात्र पुस्तकीय ज्ञान ही नहीं है। वरन् यह भी अनिवार्य है कि उसकी मानसिक वृत्तियों का ऐसा परिमार्जन हो गया हो कि उसे बेराग की कोई भी बात अच्छी न लगे, उसकी हृदयतंत्री के तार सर्वदा ही मधुर राग से रजित रहे।

संगीत की महत्ता

संगीत की महत्ता किसी से छिपी हुई नहीं है। 'संगीत 'कं न मोहयेत्' संगीत किस को मोहित नहीं करता। अन्तर की सत्य भावना तथा अनुराग सहित यथार्थ स्वरूप में गायन अथवा वादन द्वारा प्रस्तुत किया हुआ संगीत जड़ और चेतन दोनों पर समान रूप से प्रभाव डाले बिना नहीं रह सकता। भागवत् में कहा गया है कि श्रीकृष्ण के मुरली-वादन से यमुना का चंचल जल भी शांत और स्थिर हो जाता था -

नद्यस्तदा तदुपधाय मुकुन्दगीतमावर्तं लक्षित मनोभवमग्न वेगाः।

आलिगनस्थगितमूर्मि भुञ्जन्तुरारेर्गृहणन्ति पादयुगलं कमलोपहाराः ॥^१

(भगवान् श्रीकृष्ण की वशी का स्वर सुनकर अचेतन नदियाँ भँवर के रूप में अपना कामोच्छ्वास प्रकट कर रही हैं। इसीलिए उनका वेग रुक गया है और वे आलिगन के लिए तरंग रूपी भुजाओं में कमल के उपहार लेकर भगवान् के चरण छू रही हैं।) इसमें चाहे काव्यकला का अतिरेक ही क्यों न हो किन्तु वनस्पति-विज्ञान के आचार्य सर जगदीशचन्द्र वसु ने अपनी प्रयोगशाला में ऐसे यंत्र बनाये हैं जिनसे भली-भाँति परीक्षा की जा सकती है कि संगीत सुनकर वृक्ष भी प्रफुल्लित होते हैं। इस प्रकार का एक प्रयोग श्री वसु की प्रयोगशाला में संगीत मार्तण्ड श्री ओकारनाथ ठाकुर द्वारा हुआ था। श्री वसु ने ओकारनाथ जी से एक मुरझाये हुए पौधे के सन्मुख भैरवी गाने को कहा। भैरवी की ध्वनि को सुनकर पौधे में इस प्रकार के चिन्ह दिखलायी दिये मानों उसे अपूर्व सात्वता मिली हो। ठाकुर जी ने वृक्षों पर किए गए संगीत के प्रयोगों की सफलता का वृत्तांत बताते हुए लेखिका को यह भी बताया कि भैरवी राग गाते समय उन्होंने देखा कि पौधों की कोपलों पर नवीन चमक आ गई थी। ठाकुर जी की यह सफलता कोई कपोल कल्पना मात्र ही नहीं है। हमारे भारतीय समाज में तो संगीत की कसौटी ही यह है कि जड़दीप तक उससे प्रदीप्त हो उठे।

सुन्दर स्वरो से बँधा हुआ तंत्री का नाद जब रजक-राग बनकर प्रादुर्भूत होता है

उस समय उसके स्वरो में हृदय को झकृत करने की इतनी शक्ति होती है कि पशु-पक्षी भी उस पर मोहित हो जाते हैं। पशु मनुष्य की भाषा समझने में असमर्थ है किंतु संगीत के स्वर-समुदायो का उन पर गहन प्रभाव पड़ता है। नाद के माधुर्य से ही तो रीझकर मृग बहेलियों का लक्ष्य बनता है।^१ क्रोध से फुफकारता हुआ सर्प महुअर की मधुर ध्वनि सुनकर आगद से फण निकाल कर डोलने लगता है। कहा जाता है कि श्रीकृष्ण ने मुरली की ध्वनि तथा नृत्य-संगीत के माध्यम से ही कालिय नाग को वश में किया। उदयन ने अपनी वीणा के स्वरो से हाथियों को वशीभूत किया। बैजूबावरे ने तोड़ी राग गाकर मृगछाँने वश में किए। आधुनिक युग में प्रसिद्ध है कि खान साहब बन्देअली खा ने रुद्रवीणा (वीन) के वादन द्वारा उद्दण्ड बारहसिंगे को वश में किया। बडौदा में मृदगाचार्य खान साहब नासिरखान ने मृदगवादन से मदमत्त गजराज को वशीभूत किया। बन्देअली खा के शिष्य चुन्नाजी ने गौरी राग से पक्षियों को मोहित कर लिया। धरमपुर राज्य के स्व० श्री विजयदेव महाराज के काका स्व० श्री प्रभातदेव जी ने अपने वीन-वादन द्वारा शिवालय के चौक में एक घंटे तक विशालकाय विषधर नागराज को मस्ती में डुबाये रखा। पं० ओकारनाथ ठाकुर जी का कहना है कि काफ़ी राग के कोमल स्वरो का प्रभाव जानवरों पर खूब पड़ता है।^१

प्रयाग में नैनी की पशुशाला में यह प्रयोग किया गया था कि गायों का दूध दुहते समय गीतयत्र बजाया गया। उसका परिणाम यह हुआ कि गायों ने मंत्रमुग्ध होकर दुहाना प्रारंभ किया जिससे उनके दूध में भी वृद्धि हुई। आस्ट्रेलिया की श्रीमती दियाना गोल्ड जंगली घोड़ों को अपने संगीत द्वारा मोहित कर लेती है। उनका कहना है कि घोड़ों को संगीत से प्रेम होता है और वे उनका संगीत सुनना पसंद करते हैं। हालीवुड की प्रसिद्ध फिल्म स्टार, प्रिंस अर्ली खाँ की भूतपूर्व पत्नी श्रीमती रीता हेवर्थ के पास गिल्डा नामक एक अत्यन्त सुन्दर कुत्ता है जो भोजन करने के पश्चात् रेडियो पर संगीत का आनंद लेता है। संगीत सुनते-सुनते वह इतना मस्त हो जाता है कि झूमने लगता है। प्रतिदिन संगीत सुनने का उसका नियम हो गया है। कभी-कभी वह अपनी स्वामिनी रीता से भी गाना सुनता है। उसको संगीत के स्वरो का इतना ज्ञान है कि यदि कभी रीता बेसुरा गाने लगती है तो वह उसके मुँह पर अपना मुँह रखकर तुरन्त रोक देता है। वायलिन की ध्वनि से वह विशेष आनंदित हो उठता है।

संगीत वह कला है जो विकलित हृदय में आनंद का उद्रेक कर देती है। संगीत की स्वर लहरियाँ सुनते ही पाषाण हृदय भी सहसा झूम उठता है। संगीत में वह नैसर्गिक शक्ति है जो मानव हृदय की कोमलतम भावनाओं को स्पर्श कर उसकी सुप्त आशाओं को जगा

२ बनेचरस्तृणाहारश्चित्रं मृगशिशुः पशुः ।

लुब्धो लुब्धकसंगीते गीते त्यजति जीवितम् ॥ संगीत-रत्नाकर, शागंदेव, पृ० ७,

श्लोक० स० २६

१. संगीत-मार्तण्ड प० ओंकारनाथ ठाकुर संगीत-कार्यालय में, संगीत, मार्च, १९५३, पृ० २५६

देती है और हृदय के किसी नीरव कोने में डूबी स्मृतियों को हरा-भरा कर देती है । कुमारी ह्वील्स योम का कथन है -

“संगीत हमारे जीवन को अनुप्राणित करता है । हमारे जीवन की निर्जीव शक्तियों को विनष्ट करके एक ऐसी अभिनव पृष्ठभूमि निर्माण करता है कि जिसमें सजीवन उत्साह के स्फुरण दीप्त होने लगते हैं और होने लगती है स्फूर्ति की उल्काये, जो जीवन को मंगलमय एवं स्वर्णिम बना देती है ।” हृदय को हिला देने वाले गान मृतप्राय हृदय में सजीवन, नैराश्य में आशा, चिंता की प्रज्वलित ज्वाला में शांति तथा दुःखमय क्षणों में आनंद प्रदान कर सकते हैं । संगीत की ध्वनि के शीतल स्पर्श से व्यथित हृदय की कलुषित वेदनाये क्षण भर में लुप्त हो जाती है । मोक्ष को प्रदान करने वाली संगीत-कला मनुष्य के भौतिक दुःखों का अंत भी करती है । यही कारण है कि आज के युग में डाक्टर तथा मनोवैज्ञानिक भी संगीत में छिपे हुए स्वास्थ्यदायक तत्वों की खोज करने में प्रयत्नशील हैं । उनको गुलाबी और अल्ट्रावायलेट किरणों के समान संगीत में भी आरोग्यदायक गुण मिल रहे हैं । संगीत चिकित्सा अब अधिक दुर्लभ नहीं कही जा सकती क्योंकि रोग निवारणार्थ इसके बहुत से सफल प्रयोग हो चुके हैं । मनहट्टन अस्पताल के सख्खा संकलन द्वारा संगीत-चिकित्सा का आश्चर्यजनक परिणाम प्रस्तुत हुआ है । संगीत के प्रयोग से ३८ प्रतिशत रोगी पूर्णरूपेण स्वस्थ हो गए, ३३ प्रतिशत आंशिक सुधर गए और २८ प्रतिशत प्रभावहीन रह गए । ओकारनाथ ठाकुर जी का विचार है कि मारफिया के बजाय संगीत से पीड़ा कहीं शीघ्र कम हो सकती है । ठाकुर जी ने बतलाया कि उन्होंने इसका सफल प्रयोग भी करके देखा है । एक बीमार व्यक्ति को मारफिया का इन्जेक्शन देने के बाद भी जब नींद नहीं आई तो ठाकुर जी के गाने से उन्हें कुछ मिनट के अन्दर ही कुछ समय के लिए निद्रा आ गई । अपने गाने से मुसोलिनी को सुला देना तो ठाकुर जी के जीवन की एक सत्य तथा प्रसिद्ध घटना बन गई है । कुमारी ह्वील्स योम ने भी इस प्रकार के सफल प्रयोग किए हैं । उन्होंने स्पेन के ‘रेबीनर’ पत्र के प्रतिनिधि को बतलाया कि “इटली के ‘केरीगिस्टी’ नगर में एक धनाढ्य व्यक्ति को नींद न आने का रोग था । वह रात को बिल्कुल सोता नहीं था, इसलिए उसका स्वास्थ्य दिन-ब-दिन क्षीण पड़ता जा रहा था । कोई भी औषधि उस पर कारगर न हो रही थी । जब मैंने सुना और उसको देखा तो उसकी बड़ी बुरी दशा पाई । उसने मुझे बतलाया कि मैंने अपने इलाज में धन को पानी की तरह बहाया है किंतु फिर भी मैं स्वस्थ न हो सका और अब मैं मौत की घड़ियाँ गिन रहा हूँ । ऐसे जीवन से तो मर जाना लाख दर्जे श्रेष्ठ है । उसकी इन बातों को सुनकर मैंने उस पर संगीत का प्रयोग किया । मैं आपसे सच कहती हूँ कि इस प्रयोग ने उस पर जादू-सा काम किया और तीन चार दिन में वह पूर्ण स्वस्थ हो गया और इतनी गहरी नींद सोने लगा कि इटली के सब

चिकित्सक भी विस्मय-सागर में डूब गये। अब वह रोजाना सोने से पूर्व संगीत सुनता है तब उसको नींद आती है।”^१

सन् १९४४ में एक बार महात्मा गांधी के रोग पर भी मनहर बर्वे ने संगीत द्वारा आशांतीत सफलता प्राप्त की थी। “सन् ४४ की बात है। गांधी जी उन दिनों अस्वस्थ थे। चिकित्सक अपना कार्य पूर्ण मुस्तैदी से कर रहे थे। श्री मनहर बर्वे ने भी अपनी सेवाये प्रस्तुत की। दूसरे दिन डाक्टरों रिपोर्ट सारे पत्रों में बैनर लाइन में छपी। गांधी जी पर संगीत का आशांतीत प्रभाव पड़ा था। गांधी जी का ‘मौनव्रत’ था पास पड़े पुर्जे को उठाकर लिखा ‘आप का यह संगीत तो मेरे लिए औषधि है।’”^२

संसार के प्रथम श्रेणी के सर्जन डा. जी. डब्ल्यू. क्रिल का कहना है कि अनेक उत्तेजक रोग विशुद्ध संगीत द्वारा ठीक किए जा सकते हैं। संगीत के द्वारा पाचक ग्रन्थियों को बल मिलता है। कुछ तार स्वर श्वासो की गति बढ़ाते हैं, इन्हारे स्वर हृदय की गति बढ़ाते हैं। एक रूसी प्रोफेसर ने बतलाया है कि संगीत से २५ प्रतिशत नेत्र शक्ति बढ़ सकती है। एक प्यानीवादक को एक मस्तिष्क चिकित्सालय में कुछ प्रयोग करने भेजा गया तो ज्ञात हुआ कि संगीत से जिद्दी प्रकृति सरल की जा सकती है, स्मरणशक्ति वापस लाई जा सकती है और जीवन से पुन लगाव स्थापित किया जा सकता है। पं० ओकारनाथ ठाकुर जी का दृढ़ विश्वास है कि संगीत के द्वारा रोग दूर किये जा सकते हैं। ३० जनवरी १९५३ को संगीत-कार्यालय, हाथरस में भाषण देते हुए संगीत मार्तण्ड पं० ओकारनाथ ठाकुर ने संगीत के द्वारा रोगों को दूर करने के विषय में कहा था—“शरीर में सात धातु हैं जिनके सात रंग हैं वही सात रंग स्वरों के हैं। वही रंग सूर्य की किरणों में हैं। सप्त रश्मी सूर्य के सात घोड़े होते हैं। जब सूर्य की सतरंगी किरणों से प्रभावित पानी से ही रोग दूर हो जाते हैं तो क्या सप्त-स्वरों से ऐसा नहीं हो सकता ? हमें जानना होगा कि कौन धातु रोगी के शरीर में कम हो गई, उसका क्या रंग है, उसी रंग के स्वर का संगीत रोगी को सुनाया जाय तो वह स्वस्थ हो सकता है।”^३

मानसिक चिकित्साओं के लिए संगीत सर्वश्रेष्ठ औषधि है। मानसिक व्यथाओं से पीड़ित रोगियों पर संगीत के अनुपम प्रभाव का समर्थन तथा पुष्टि करती हुई ह्वीलस् योम कहती है—“आज अधिकतर मानव मानसिक चिन्ताओं के असहनीय बोझ से ग्रस्त है। ये मानसिक चिन्ताये ही मनुष्य को रोग ग्रस्त बना देती हैं। जवान व्यक्ति को एक दम बूढ़ा बना कर उसके सम्पूर्ण शरीर को खोखला कर देती हैं। जो मानव मानसिक चिन्ताओं की पीड़ा से बीमार पड़ता है फिर उसकी औषधि से स्वस्थ होने की कम आशा रहती है। और

१. संगीत की स्वर लहरियों पर भुर्वे भी बोल उठते हैं, संगीत, फरवरी १९५५, पृ० ३१

२. संगीत, फरवरी १९५४, श्री मनहर बर्वे सत्य, पृ० २२२

३. संगीत, मार्च १९५३, पृ० २५६

अगर औषधि से स्वस्थ हो भी जाये तो फिर वह अधिक जीवन मार्ग पर चलने के योग्य नहीं रहता। चिन्ताओं के बोझ से उसका कचूर निकल जाता है। प्रायः ऐसे लोग विक्षिप्त अथवा अर्ध-विक्षिप्त हो जाते हैं या उनमें ऐसी निर्जीविता आ जाती है कि वे मुर्दे के समान और असाध्य बन जाते हैं, चिकित्सकों के पास ऐसे रोगियों के लिए कोई उपचार नहीं रहता। मेरा यह व्यक्तिगत अनुभव है कि जिन रोगियों पर औषधि असफल हुई है उनको संगीत से द्वारा ठीक कर लिया गया है।

इटली के 'सेबोला' नगर का एक रोगी मानसिक पीड़ाओं के असहनीय बोझ से गतिशून्य हो गया। उसकी नाडी की धड़कन भी अवरुद्ध हो गई। लोग उसको मरा हुआ समझ कर दफनाने जा रहे थे, चिकित्सकों ने जवाब दे दिया था। मैंने उसको देखा, उसकी चेष्टा की परीक्षा की। मुझे विश्वास हो गया कि इस पर मानसिक झंझावात का प्रबल धक्का लगा है जिससे यह चेतना शून्य हो गया है। मैंने तत्काल ही संगीत का प्रबंध कराया और उसके सामने दो घंटे तक 'लेविसहोरा' स्वर-लहरी झकृत की। इस स्वरलहरी के बजते ही उसके अन्दर शनैः शनैः गति आने लगी और दो घंटे के पश्चात् वह पूर्ण स्वस्थ हो गया। उसके आनन पर हर्ष एवं आल्हाद की मंजुल रश्मियाँ क्रीड़ा कर रही थी। वह अब पहिले से कहीं अधिक शक्तिमय एवं स्फूर्तिमय महसूस कर रहा था। मेरे इस प्रयोग को देखकर सब लोग चकित रह गए। वास्तव में हम लोग संगीत की महान शक्ति को भूले हुए हैं। संगीत के द्वारा आप अपनी सुषुप्त वृत्तियों को जाग्रत कर सकते हैं और कर सकते हैं 'अस्वस्थ वातावरण' को दूर। 'अस्वस्थ वातावरण' ही मनुष्य को मुर्दा तक बना डालता है। यह दम घुटने वाला वातावरण ही मनुष्य की सम्पूर्ण शक्तियों को एक दम पंगु बना देता है। संगीत के द्वारा आप अपने जीवन को स्वस्थ और सुन्दर बनाइये। आपको मेरी बातों पर आश्चर्य तो अवश्य हो रहा होगा कि क्या संगीत के अन्दर विटामिन शक्ति है कि जिसके द्वारा शरीर स्वस्थ एवं सुन्दर बन सके लेकिन जनाब इसमें आश्चर्य की बात नहीं। यह संगीत की सत्यता की पृष्ठभूमि है। आप विश्वास करिये। संगीत के गर्भ में आपको विटामिन चाहे भले ही न मिले किन्तु आपको ऐसे सजीव तत्व अवश्य मिलेंगे जो आपके मानसिक असन्तुलन को सन्तुलित करके आपके अन्दर उत्साह का प्रपात बहा देंगे। यह सजीव तत्व जिसको 'डीसोल' और 'ओसल' कहते हैं, इसका महत्व विटामिन से भी अधिक मानव शरीर के लिए प्रमाणित हुआ है। संगीत की लहरियों से मानव के मस्तिष्क में 'डीसोल' और 'ओसल' तत्वों का स्पन्दन होना प्रारम्भ हो जाता है जो मानव की चेतनाशून्य स्थिति को चेतनापूर्ण बनाता है। निकट भविष्य में वह दिन शीघ्र आने वाला है जब हम संगीत के उपचार से समस्त प्रकार के मुर्दों को प्राणदान दे सकेंगे और संगीत प्राणदान देने का महत्वपूर्ण अवलम्ब बन जायेगा। विश्व में संगीत की यह महान विजय होगी। चूँकि हमने संगीत के मौलिक आधारों को भुला दिया है अतएव हम उसके 'चमत्कारिक सत्य' को मान्यता देने में आज हिचकचाते हैं। लेकिन एक न एक दिन अवश्य ही विश्व को संगीत के सामने नतमस्तक होना पड़ेगा।"

१. संगीत, फरवरी १९५५, संगीत की स्वरलहरियों पर मुर्दे भी बोल उठते हैं, उमेश जोशी, पृ० २८-२९

चार्ल्स डारविन ने भी अपने जीवन के अंतिम क्षणों में कहा था—“यदि मुझे यह जीवन दुबारा जीवित रहने को मिलता तो मैं कम से कम सप्ताह में एक बार कुछ कविता पढ़ने और कुछ संगीत सुनने का एक नियम बना लेता। यह इसलिए कि शायद मेरे मस्तिष्क के हिस्से जो स्फूर्तिशून्य हैं काम में आते रहने से वे स्फूर्तिमय रखे जा सकते थे। इन इच्छाओं का अभाव सुखी जीवन को हानि पहुँचाना है और यह मस्तिष्क की बुद्धि को भी चोट पहुँचा सकता है और इससे भी अधिक हमारी भावुक प्रवृत्तियों को सन्तुष्ट न कर हमारे आदर्श चरित्र को भी हानि पहुँचा सकता है।”

बेवरिज (Beveridge) का कहना है कि संगीत की स्वरलहरियाँ उनकी निर्जीव शक्तियों को विनष्ट कर हृदय को पवित्र और सुन्दर भावों से भर देती हैं।^१ ए० हंट (A. Hunt) का विचार है कि निराश हृदय के लिए संगीत औषधि के सदृश्य है।^१ जार्ज इलियट का कथन है कि संगीत के माध्यम से प्रायः सभी प्रकार की भावनाओं का निराकरण किया जा सकता है।^१

संगीत का सम्मोहन जनसमुदाय को आत्मविभोर कर देने की अपूर्व क्षमता रखता है। उसकी हृदयग्राही सौम्यता में मनुष्य तन्मय एवं आनन्दविभोर हो कर मस्त हो जाता है। गांधी जी के जीवन की एक सत्य घटना से संगीत की शक्ति का अनुभव किया जा सकता है—

“१९२१ ई० में अहमदाबाद में कांग्रेस होने वाली थी। गांधी जी को उसमें शामिल होना था और वह उसके लिए चल पड़े। पर पड़ गए भयंकर कठिनाई में। लाखों की जनता चारों ओर से उन्हें घेर कर जय बोल रही थी और सारे मार्ग को बंद किए हुए थी। सब गांधी जी के पवित्र दर्शनो को उत्सुक थे और उनकी मोटर को आगे नहीं बढ़ने दे रहे थे।

गांधी जी के लिए समय पर पहुँचना अतीव आवश्यक होता था। यह उनका विशेष गुण था। पर भीड़ उनकी सुनती ही न थी और हर तरह से कहने सुनने, विरौरी

१. संगीत, जुलाई १९५०, शास्त्रीय संगीत और फिल्म संगीत पर एक दृष्टि, पुरुषोत्तम-देव आर्य, पृ० ५१९

2. “It calls in my spirit, composes my thoughts, delights my ear, recreates my mind and so not only fits me for after business but fills my heart, at the present with pure and useful thoughts; so that when the music sounds sweetest in my ears truth commonly flows the clearest into my mind.”

The New Dictionary of Thoughts, Page 413

3. “Music is the medicine of the breaking heart.”

The New Dictionary of Thoughts, Page 414

4. “There is no feeling, except the extremes of fear and grief that does not find relief in music.”

The New Dictionary of Thoughts. Page 415

करने पर भी रास्ता नहीं दे रही थी। गांधी जी ने प्रार्थना की, डाटा, फटकारा पर कोई असर न हुआ। गांधी जी निराश-से हो गए, पर तुरन्त ही उन्होंने अपने पास के एक नवयुवक के कान में कुछ कहा। वह नवयुवक कांग्रेस पंडाल में गया और थोड़ी देर में अपने साथ एक भारी-भरकम शरीर और बड़ी मूंछोंवाले आदमी को साथ लेकर लौटा।

‘यदि सचमुच तुम्हारे सगीत में जादू है’ गांधी जी ने उक्त सज्जन से कहा—‘तो इस असंगठित एवं अनुशासनहीन भीड़ को प्रदर्शन से शांत करो यही तुम्हारी परीक्षा है।’ सगीत ज्ञाता वह सज्जन मान गए और उस असह्य भीड़ के सामने उन्होंने अपना राग छोड़ा। अपनी मधुर वाणी से उन्होंने भीड़ को शांत और स्तब्ध कर दिया। भीड़ सब कुछ भूलकर सगीत में मग्न हो गई। इस बीच में गांधी जी चुपके से खिसक गए। और वाद्य-गायन खत्म होने पर ही भीड़ को अपनी भूल मालूम पड़ी।

दो दिन बाद गांधी जी ने सगीत सम्मेलन के अध्यक्ष पद से भाषण देते हुए कहा—‘सगीत लोगो को संकट से मुक्त करेगा’ और उन्होंने उपर्युक्त घटना का वर्णन किया। और वह महान् सगीतज्ञ विष्णु दिगम्बर जी थे।” यह है सगीत का आश्चर्यजनक प्रभाव।

इसी प्रकार की सगीत के महान् प्रभाव की अमिट सत्य घटना ग्वालियर के प्रसिद्ध गायक उस्ताद निसार हुसेन खाँ के जीवन में भी घटित हुई थी—

“टिकट ?

खो गया।

तो नीचे उतरो—

अच्छी बात है—कहकर मुसाफिर निरुद्धिग्न भाव से बिस्तर और तम्बूरा बगल में दबा अपने दो साथियों के साथ नीचे उतरा फिर वही प्लेटफार्म पर आसन जमाकर बैठ गया और तम्बूरे की तारे छेड़ खड़ी आवाज में एक गीत गाने लगा। उस सुरीले गीत की मधुर ध्वनियाँ कानों पर पड़ते ही गाडी के और मुसाफिर भी नीचे उतर पड़े और उन्होंने गाने वाले मुसाफिर को चारों ओर से घेर लिया।

इधर गाडी छूटने का समय हो गया तथा गार्ड और इंजन ने बारबार सीटियाँ बजाईं, किन्तु नीचे उतरे हुए अधिकांश मुसाफिर मधुर और मादक सगीत ध्वनियों की धारा में इतना बह गए थे कि उन्हें गाडी छूटने की कोई फिक्र ही नहीं रही। यदि दो-चार मुसाफिर नीचे उतरे होते तो शायद गाडी छोड़ भी दी जाती पर वहाँ तो सैकड़ों की संख्या में मुसाफिर उतरे हुए थे।

माजरा क्या है यह देखने के लिए जब गार्ड, स्टेशनमास्टर तथा अन्य रेलवे-अधिकारी

भीड़ के पास आए तब उन्होंने देखा कि एक खाँ साहब तम्बूरे पर गा रहे हैं और उनकी सुरीली ध्वनि में मुसाफिर मदहोश हैं। जिस टिकट कलेक्टर ने खाँ साहब को नीचे उतारा था वह भी इतने में वहाँ आ पहुँचा। और उसने उन्हें पहचान कर अन्य रेलवे अधिकारियों को सारी बात समझाई। रेलवे अधिकारियों ने देखा कि खाँ साहब को बिना गाड़ी में बैठाए, मुसाफिर गाड़ी में नहीं बैठेंगे, फिर उन्हें मनाया गया और तब कही गाड़ी आगे चल सकी।

यह कहानी नहीं, प्रत्यक्ष घटना है और उक्त खाँ साहब और कोई नहीं, ग्वालियर के प्रसिद्ध गायन कलानिधि खाँ साहेब निसार हुसेन ही थे।^१

संगीत में मानव-हृदय को निकट से स्पर्श करने की गहन शक्ति है। मनुष्य को आकर्षित करने के लिए संगीत की झंकार अनिवार्य है। संगीत के इसी महान् प्रभाव को लक्ष्य कर 'स्कंदगुप्त' की देवसेना के मुख से प्रसाद जी कहलाते हैं—“नये ढंग के आभूषण, सुन्दर वसन, भरा हुआ यौवन, यह सब तो चाहिये ही। परन्तु एक वस्तु और चाहिये। सत्पुरुष को वशीभूत करने के पहिले चाहिए एक धोखे की टट्टी। मेरा तात्पर्य है—एक वेदना अनुभव करने का—एक विद्वलता का अभिनय उसके मुख पर रहे—जिससे कुछ आड़ी तिरछी रेखाये उसके मुख पर पड़े और मूर्ख मनुष्य उन्हीं को लेने के लिए व्याकुल हो जाय। और फिर दो बूँद गरम-गरम आँसू और इसके बाद बागेश्वरी की करुण कोमल तान। बिना इसके सब रंग फीका।”^२

गांधी जी ने भी संगीत की आकर्षण शक्ति का उल्लेख करते हुए कहा है कि संगीत द्वारा उन्हें क्रोध पर नियंत्रण करने की शक्ति तथा अपूर्व शांति प्राप्त हुई है। उनका विचार है कि सुन्दर गायन हृदय पर अपनी अमिट छाप लगा देता है।^३

१. संगीत, मई १९५३, उस्ताद निसार हुसेन, श्रीमती 'सजीवनी', पृ० ३९६

२. स्कंदगुप्त विक्रमादित्य, प्रसाद, पृ० ५२-५३

3. Music has given me peace. I can remember occasions when Music Instantly tranquillized my mind when I was greatly agitated over some thing. Music has helped me to overcome anger. I can recall occasions when a hymn sank deep into me, though the same thing expressed in prose had failed to touch me. I also found that the meaning of hymns discordantly sung has failed to come home to me and that it burns itself on my mind when they have been properly sung. When I hear Gita verres melodiously recited, I never grow weary of hearing and the more I hear, the deeper sinks the meaning into my heart. Melodious recitations of the Ramayan which I heard in my child-hood left on me an impression which have not obliterated or weakened.

I distinctly remember how when once the once the hymn, 'The

संगीत से सभी मनुष्य प्रभावित होते हैं । औरंगजेब के विषय में यह कहा गया है कि संगीत की दुर्दशा पर व्यथित हो मानवो ने बादशाह के महल के नीचे से संगीत की अर्थी निकाली । पूछने पर जब औरंगजेब को यह ज्ञात हुआ कि ये लोग संगीत के शव की अन्त्येष्टि किया के लिये जा रहे हैं तो उसने तत्काल यही कहा बहुत अच्छा—कब्र अत्यधिक गहरी खोदना जिससे उसकी आवाज की गूँज कभी भी बाहर निकल कर न आ सके । किंतु इसका यह अर्थ कदापि नहीं कि औरंगजेब को संगीत के प्रति रुचि नहीं थी । उसकी धार्मिक कट्टरता ने, उसकी धार्मिक नीति ने अवश्य संगीत को कुचला किंतु उसका हृदय संगीत के आकर्षण से मुक्त न रह सका । अपनी धार्मिक रूढ़िवादिता के फलस्वरूप संगीत का कट्टर विरोध करने वाला औरंगजेब स्वयं जैनावादी के संगीत से मोहित हो गया था । जैनावादी के संगीत की कोमल तानों ने उसके हृदय को भी बाँध लिया था ।

संगीत की इस व्यापक महत्ता को लक्ष्य कर ही भर्तृहरि ने संगीत को मानव जीवन का अनिवार्य अंग माना है —

साहित्य संगीत कला बिहीनः ।

साक्षात्पशुः पुच्छविषाणहीनः ॥

path of the Lord is meant for the brave, not for the coward' was sung to me in an extra-ordinarily sweet tone, it moved me as it had never before. In 1907 while in Transval I was almost fatally assaulted the pain of the wounds was relieved when at my instance Olive Doke gently sang to me 'Lead kindly light'.

The Krishna Pushkaram Souvenir, 'Influence of Music'. M. K. Gandhi, Page 100

1. "Besides the above four, there was another woman whose supple grace, musical skill and mastery of blandishments, made her the heroine of the only romance in the puritan Emperor's life. Hirabai surnamed Zainabadi was a young slave girl in the keeping of Mir Khalil who had married a sister of Aurangzib's mother. During the viceroyalty of the Deccan the prince paid a visit to his aunt at Burhanpur. There while strolling in the park of Zainabad on the other side of Tapti he beheld Hirabai unveiled among his aunt's train Hirabai was standing under a tree, holding a branch with her right hand and singing in a low tone. Immediately, after seeing her the prince hopelessly sat down there and then stretched himself at full length on the ground in a swoon."

History of Aurangzib. J. N. Sarkar, Vol. I, Page 65

तूण न खादक्षपि जीवमानः ।

तद्भागधेय, परमं पशूनाम् ॥^१

शेक्सपीर ने कहा है—“संगीत के पीछे-पीछे खुदा चलता है, जिस दिल के दरिया को संगीत की बयार तरंगित नहीं कर देती समझो कि उस दिल से शैतान भी डरता है ।”^२

महाकवि शेक्सपीयर ने तो यहाँ तक कह दिया है कि वह मनुष्य जो न तो संगीत कला जानता है और न जिसके ऊपर संगीत का प्रभाव पड़ता है, राजद्रोह तथा अपकार के लिये उपयुक्त पात्र है ।^३

फ्रेडरिक ने जीवन की सार्थकता संगीत के ही कारण मानी है ।^४

स्काट का कहना है कि—“जिस मनुष्य का हृदय संगीत के मधुर स्वर से नहीं धड़कता वह अपनी आत्मा के साथ मृत्यु की अंतिम साँसे भरता है ।”^५

बोवी (Bovee) ने संगीत को जीवन के लिए अनिवार्य चार पदार्थों में स्थान दिया है ।^६

प्रसिद्ध कवि पोप का कथन है कि “संगीत के कारण मनुष्य का स्वभाव न तो बहुत ऊँचा बन जाता है और न बहुत नीचा । संगीत से मनुष्य के स्वभाव में समता आ जाती है ।

१. नीतिशतकम्, भर्तृहरि, श्लो० ११

२. नवनीत, जुलाई १९५२, पृ० १०

3. The man that hath no music in himself,

And is not moved with concord of sweet sound,

Is fit for treasons, stratagems and spoils ;

The motions of his spirit are dull as night,

And his affections dark as Erebus :

Let no such man be trusted —

The Merchant of Venice. Shakespeare, Act V, Sec. 1, Page 83. lines 83-88

4. Without Music life would be a mistake.

The Shorter Bartlett's Familiar Quotations, Page 273

5. “Breathes there the man with soul so dead,

Whose heart has not throbb'd at a sweet note of music.”

The Shorter Bartlett's Familiar Quotations, Page 328

6. “Music is the fourth great material want of our nature—first food, then raiment, then shelter, then music.”

The New Dictionary of Thoughts, Page 413

योद्धाओं के हृदय में यह नवजीवन का संचार करता है और दुखी प्रेमियों के घावों में औषधि का काम करता है ।”^१

लूथर ने कहा है कि संगीत मनुष्य को दयालु, नीतिशील और बुद्धिमान बनाता है । संगीत खुदा की दी हुई कला है जो मनुष्य के कष्टों को दूर कर उन्हें शांति पहुँचाती है ।”^२

हेनरीडेविड थोरो ने अपनी डायरी में लिखा है —“ तब संगीत इतनी गहराई में उतर जाता है कि वह कर्णगोचर ही नहीं रहता । वह तो तत्त्वतः समस्त जीवन और आत्मा से एकरूपता कर लेता है । वह कठिन समय में भी कभी गलत कदम नहीं उठाने देता क्योंकि वह अपनी मधुरता और शक्ति से उसका मार्ग आलोकित करता रहता है और उसकी गतिविधियों को प्रेरित करता है ।”^३

कुमारी ह्वील्स योम का विश्वास है —“संगीत हमें जीवन देता है, लेता नहीं । संगीत विनाश का साधन नहीं हो सकता । वह मुर्दों में जीवन फूँक सकता है लेकिन जीवन में मुर्दानगी नहीं फूँकता ।”^४

कविबर बिहारी ने तो संगीत के अनुपम माधुर्य पर रीझ कर यहाँ तक कह दिया है —

तंत्री नाद कवित रस, सरस राग रति रंग ।

अनबूड़े बूड़े तिरे, जे बूड़े सब अंग ॥^५

साहित्य में संगीत का स्थान

जब सम्पूर्ण सृष्टि और मानव के कण-कण में संगीत व्याप्त है तो साहित्य में भी संगीत का होना अनिवार्य है । साहित्य का निर्माण भी तो संगीतप्रिय मानवों ने ही किया है । साहित्य के समस्त अंगों में संगीत का किसी न किसी रूप में थोड़ा बहुत योग अवश्य रहता है । दृश्यकान्य में संगीत उसके प्रभाव को बढ़ाने के लिए उद्दीपन का कार्य करता है ।

1. “Music is one of the fairest and most glorious gifts of God, to which Satan is a bitter enemy for it removes from the heart the weight of sorrow and the fascination of evil thoughts ”

“Music is a discipline and a mistress of order and good manners. She makes the people milder and gentler more moral and more reasonable,”

2. “Music is the art of the prophets. The only art that can calm the most magnificent and delightful presents God has given us.”

The New Dictionary of Thoughts, Pp. 413 - 14

३. संगीत, जून १९५३, पृ० ४४३

४. संगीत, फरवरी १९५५, पृ० ३०

५. बिहारी-सतमई, सटीक श्री रामवृक्ष बेनीपुरी, पृ० २९३, दोहा ६१०

नर्तकियाँ संगीत के ताल-स्वर पर नृत्य करती हैं। अरस्तु ने अपने 'पोएटिक्स' ग्रंथ में संगीत को भी नाट्य रचना का एक आवश्यक तत्व स्वीकार किया है।

कविता को सुन्दर बनाने के लिए, उसके सुन्दर पाठ तथा रसास्वादन के लिए संगीत अपेक्षित है। जब हम कवि-सम्मेलनों में कवि की कविता सुनते हैं तब हमें सुन्दर काव्य तथा संगीत के अपूर्व समन्वय के कारण ही उसमें अधिक आनंद आता है। पुस्तक की कविता पढ़ने में यद्यपि एक काव्य-मर्मज्ञ संगीत की स्पष्ट ध्वनि का अनुभव कर सकेगा तथापि सामान्य पाठक को उसमें निहित संगीत का अनुभव तभी होगा जब उसे श्रुति-मधुर स्वर में सुनेगा। अतः सभा में तो सुन्दर काव्य बनाने के साथ-साथ सुन्दर पाठ की भी अत्यधिक आवश्यकता होती है। राजशेखर ने उस कवि को ही वाग्देवी का अत्यंत प्रिय कहा है जो कविता को इस प्रकार पढ़ सके कि रस का आस्वादन गोपालो और अनपढ़ स्त्रियो तक को हो जाय -

आगोपालकमायोषिदास्यामेतस्य लेह्यता ।

इत्थं कविः पठन्काव्यं वाग्देव्या अतिवल्लभः ॥^१

आज के इस क्रांतिकारी युग में भी प्रत्यक्ष रूप से देख सकते हैं कि कवि-सम्मेलन में कवि की सफलता का रहस्य सुन्दर कविता के साथ ही अनेक अंशों में संगीत पर भी निर्भर करता है। कवि-सम्मेलन में अच्छी कविता को जो कवि साभिनय गा सकता है तथा जिस कवि के कंठ में माधुर्य होता है प्रायः कीर्ति उसी का वरण करती है।

भावों की प्रधानता के फलस्वरूप पद्य में गद्य की अपेक्षा संगीतात्मकता प्रधान रहती है। किंतु अनेक स्थलों पर गद्य भी ताल, लय तथा अलंकार आदि सामग्री से युक्त होकर संगीतमय हो जाता है। "प्राचीन कथाओं की गद्य समझी जाने वाली भाषा में भी एक प्रकार का छंद है। वे कहानी की इस सीधी सी बात को कि 'एक था राजा' इतने सरल ढंग से न कहकर कहेंगे—“धनदर्प कंदर्प सौन्दर्य-सौन्दर्य रूपो भूपो वभूव”। यह कथन छंदयुक्त है, इसमें झंकार है, लोच है, वक्रता है और है संगीत का मनोहारी प्रभाव।

Shenstone ने कहा है कि कविता तथा गद्य की वे ही पक्तियाँ सबसे अधिक स्मरण तथा उद्धृत की जाती हैं जो संगीतमय होती हैं।^२

A. J. Ravan ने संगीतमय गीतों की महत्ता का उल्लेख करते हुए कहा है -

१ काव्य मीमांसा, राजशेखर, सप्तम अध्याय, पृ० ३३, पंक्ति २१-२२

2. "The lines of poetry, the periods, of prose and even the texts of scripture most frequently recollected and quoted, are those which are felt to be preeminently musical."

The New Dictionary Of Thoughts, Page 414

When falls the soldier brave,
Dead at the feet of wrong,
The poet sings and guards his grave
With sentinels of song.¹

यही नहीं किसी ने तो यहाँ तक कहा है कि -

“I have just heard a poem spoken with so delicate sense of the rhythm, with so perfect a respect for its meaning that if I were a wise man and could persuade a few people to learn the art, I would never open a book of verses again.”

उपर्युक्त कथनों से साहित्य में संगीत का महत्व स्पष्ट हो जाता है ।

✓ संगीत एवं काव्य में पारस्परिक संबंध

संगीत एवं काव्य में घनिष्ठ सम्बन्ध है । एडगर एलन पो कविता को सौंदर्य की संगीतमय सृष्टि कहते हैं ।^१ कॉरलायल ने संगीतमय विचारों को ही काव्य कहा है । उसके शब्दों में कविता मनोवेगमय और संगीतमय भाषा में मानव अन्तःकरण की मूर्त और कलात्मक व्यञ्जना करती है ।^२ आल्फ्रेड आस्टिन फ्रा कहना है कि कविता में और भी कितने ही गुण क्यों न हों पर यदि वह संगीत विहीन और अर्थ की रमणीयता से हीन है तो फिर वह कविता नहीं हो सकती ।^३ लार्ड बायरन का कथन है कि जब मनुष्य के भाव और इच्छाये अतिम सीमा पर पहुँच जाती है तब वे कविता का रूप धारण कर लेती हैं । वास्तव में कविता राग के सिवा कुछ नहीं है ।^४ फूलर के अनुसार कविता शब्दों के रूप में संगीत और संगीत ध्वनि के रूप में कविता है ।^५ इ० पो० नामक अमरीकन साहित्यकार ने संगीतमय शब्दावली को ही कविता कहा है ।^६

काव्य और संगीत के स्वाभाविक सामंजस्य को श्री मैथिलीशरण गुप्त जी ने कितने सुन्दर रूप में प्रकट किया है -

केवल भावमयी कला,

ध्वनिमय है संगीत ।

१. The Pocket Book of Quotations, Edited by Henry David, Page 279

२. बार्टलेट्स फ़ेमिलियर कोटेशन्स, पृ० २६६ (जे)

३. बेस्ट कोटेशन्स फ़ॉर औल ओकेजन्स, पृ० १८५

४. प्रयाग संगीत समिति, प्रयाग, वार्षिक संस्करण १९५३, पृ० ११

५. साधुरी, (पौष ३१० तु० सं० १९६०), सन् १९३३, भाग १, पृ० ७३८

६. दि न्यू डिक्शनरी आफ थोड्स, पृ० ४७०.

७. विशाल भारत, नवम्बर १९४६, पृ० ३८७

**भाव और ध्वनिमय उभय,
जय कवित्व जय नीति ॥**

कविता और संगीत का समन्वय ही काव्य का श्रेष्ठतम रूप है। श्रेष्ठ काव्य में संगीत का स्थान अत्यंत महत्वपूर्ण है। वस्तुतः काव्य स्वतः संगीत है। “संगीत आकार प्रधान काव्य है, काव्य सार्थक संगीत है।” “संगीत, अस्फुट वेदना, लालित्य, शब्द, अर्थ, भाव, सदेश, सत्य, कल्पना, माधुर्य, प्रवाह, कला, रहस्योद्घाटन की प्रवृत्ति, चमत्कार, आकस्मिक उन्माद, हृदय की वासना एवं उल्लास तथा धुंधली स्मृतियों से विलसित अचानक प्रस्फुटित होनेवाली रचना कविता के नाम से पुकारी जाती है।”^१

पं० रामचन्द्र शुक्ल ने काव्य में संगीत का योग आवश्यक माना है—“काव्य एक बहुत ही व्यापक कला है। जिस प्रकार मूर्त्त विधान के लिये कविता चित्र-विद्या की प्रणाली का अनुसरण करती है उसी प्रकार नाद-सौष्ठव के लिए वह संगीत का कुछ-कुछ सहारा लेती है। नाद-सौंदर्य से कविता की आयु बढ़ती है। तालपत्र, भोजपत्र, कागज आदि का आश्रय छूट जाने पर भी वह बहुत दिनों तक लोगों की जिह्वा पर नाचती रहती है। बहुत सी उक्तियों को लोग उनके अर्थ की रमणीयता इत्यादि की ओर ध्यान ले जाने का कष्ट उठाए बिना ही प्रसन्न चित्त रहने पर गुनगुनाया करते हैं। अतः नाद-सौंदर्य का योग भी कविता का पूर्ण स्वरूप खड़ा करने के लिए कुछ न कुछ आवश्यक होता है।”^२

कलाओं में काव्य-कला तथा संगीत-कला की श्रेष्ठता को स्वीकार करते हुए आचार्य ललिताप्रसाद जी सुकुल ने काव्य तथा संगीत को एक दूसरे का पर्यायवाची माना है—“कहते हैं, काव्य और संगीत कला की उत्कृष्ट सीमा है, साहित्य का सिरमौर है। आखिर काव्य और संगीत में वह कौन सा तत्व है जो इन्हे यह प्रतिष्ठा कराता है। यदि कहे सुन्दर सरस शब्दावली तो यह तो काव्येतर साहित्य के अन्य रूपों में भी संभव है। यदि कोई कहे भावनाओं का चुटीला चित्रण तो यह भी केवल काव्य का या संगीत का मुखापेक्षी नहीं। तब शायद कहना पड़ेगा कि सरस शब्दावली और भावनाओं के सजीव चित्रण जब ताल और स्वर में बँध कर या किसी अन्य ऐसे ही विधान में सजकर व्यक्त होते हैं जिनके द्वारा आन्तरिक समन्वय की प्रतिस्थापना हो जाती है और रस का प्रवाह उमड़ने लगता है तो उसे ही काव्य या संगीत कहते हैं।”^३

१. सिद्धांत और अध्ययन, गुलाबराय, पृ० १११

२. समाज और साहित्य, आनंद कुमार, पृ० २३

३. चिन्तामणि, (प्रथम भाग), रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १७६-८०

४. साहित्य-जिज्ञासा, ललिता प्रसाद सुकुल, हिंदी और बंगला का साहित्यिक आदान-प्रदान, पृ० ५३

संगीतज्ञों का मत

* इसी प्रकार संगीतज्ञों का कहना है कि संगीत को कविता से अलग करना मानो उसके प्रभाव तथा महत्व को बहुत न्यून कर देना है। काव्य में निहित संगीत तत्त्व उसके आह्लादकारी प्रभाव और महत्व को द्विगुणित कर देता है। वह मानव-हृदय में अलौकिक आनन्द का उद्रेक करता है। अतः कविता का संगीतमय रूप नष्ट कर देना उसकी दिव्य शक्ति का ह्रास कर देना है। गायनाचार्य पं० विष्णुदिगम्बर जी का मत है कि—“संगीत और काव्य का जब मेल होता है तब सोने में सुगंध आ जाती है। सरस्वती की वीणा-पुस्तक का मेल इसी का निदर्शन है ॥”^१ आकाशवाणी इलाहाबाद से श्री सुमित्रानन्दन पंत ने पं० ओंकारनाथ ठाकुर से प्रश्न किया था कि आपकी दृष्टि में संगीत और काव्य का क्या संबंध है ? इसके प्रत्युत्तर में पंडित जी ने कहा था—“मेरी दृष्टि में अकारादि व्यंजनों के साथ ‘अ’ आदि स्वर का जो संबंध है, देह के साथ आत्मा का जो संबंध है वही संगीत का कविता से संबंध है। काव्य गाने के लिए होना चाहिए यह प्राचीन मान्यता है। ऐसा ‘छंदो वाक्य प्रयोगेषु’, ‘काव्य छन्दसु गान काव्येषु’, ‘तान सलाघनं गानेषु उच्यते’ इन उक्तियों से पता चलता है। काव्य और गान एक दूसरे से मिले हुए हैं। माता सरस्वती के ये दो स्तन साहित्य और संगीत हैं। उन्हीं का दूध पी-पीकर साहित्यकार साहित्यकार बना है और संगीतकार संगीतकार।”^२

यही नहीं रणजीतराम-स्मारक-सुवर्ण-चन्द्रक के अवसर पर ‘अपनी संगीत संस्कृति’ पर भाषण देते हुए ठाकुर जी ने संगीत तथा साहित्य के अविच्छिन्न संबंध की पुष्टि का महत्वपूर्ण शब्दों में समर्थन किया है। मैं तो साहित्य को सदैव ही सहोदर मानता आया हूँ, कारण ‘संगीतमय साहित्य सरस्वत्या कुचद्वयम्।’ साहित्य जिसका जीवन है और संगीत जिसके जीवन का निष्कर्ष है ऐसी ‘वीणा पुस्तक धारिणी भगवती भारती माता के युगल पयोधरों का ग्रहण करके ही जिसके जीवन की गठन गढ़ी गई है। ऐसे साहित्यकार तथा संगीतकार के लिए.....भाई के अतिरिक्त अन्य कौन सा संबंध योग्य गिना जाय। अपनी दो आंखें जो कि साथ ही देखती हैं, हँसती तथा रोती हैं, बिल्कुल ऐसा ही संबंध साहित्य और संगीत का है।

“मैं तो प्रतिपल अनुभव करता हूँ कि स्वरो के सम्वाद में ही आनन्द है, हृदय के मिलन में ही सुख है, सम्वाद उसी संगीत का जीवन-धर्म है। राग धर्म में विसंवाद सर्वथा निषिद्ध है, त्याज्य है। दो नेत्र मिले, दो जीवन मिले, दो रंग मिले, दो स्वर मिले और नया जीवन

१. माधुरी, दिसम्बर १९२७, गायनाचार्य पं० विष्णुदिगम्बर जी से साक्षात्कार, मुकुटधर पांडेय, पृ० ७०२

२. संगीत, मार्च १९५२, कविता और संगीत, पं० ओंकारनाथ ठाकुर, पं० सुमित्रानन्दनपंत तथा डा० रामकुमार वर्मा की अंतरवार्ता, पृ० २४८

जागे। एक और एक का साम इसीलिए तो ग्यारह है। गंगा और यमुना के संगम से ही प्रयाग को तीर्थराज का महान पद प्राप्त हुआ है यह किस से छिपा है। जहाँ द्वैत भाव है वही दुःख है। 'प्रेमगली अति सोंकरी तामे दो न समायें' यही अद्वैत है और इसी लिए अद्वैत का अर्थ है सत्य, शिव, सुन्दरम्।"

"मेरी समझ में नहीं आता कि साहित्य-संगीत के उस ताने-बाने को किस प्रकार अलग किया जा सकेगा। दूध में मिला पानी जब तक दूध में मिला है तब तक दूध के मूल्य ही बिकता है और बिकेगा। किंतु विकृति से दूध फट जाय तो? दूध और पानी अलग हो जाये तो? तो साहित्य और संगीत के ऐसे अबेध सम्बन्ध में क्यों भेद पटका जाय?"^१

आकाशवाणी दिल्ली से श्री बी० एन० भट्ट ने ब्राडकास्ट करते हुए 'संगीत का मूल्यांकन, नामक लेख में संगीत तथा काव्य को अन्योन्याश्रित तथा पूरक स्वीकार किया है — "काव्य और संगीत परस्पर इतने अन्योन्याश्रित हैं कि काव्य को शब्दों में संगीत और संगीत को स्वरों में काव्य कहा जा सकता है। यह ललित कलाओं का पारस्परिक आदान-प्रदान है। रसोद्रेक में यह विनिमय सहायक भी पर्याप्त होता है।"^२

श्री विठ्ठल भूषण रा० शुक्ल संगीतरत्न ने साहित्य और संगीत को सहोदर मानते हुए एकदूसरे का पर्यायवाची माना है—“साहित्य और संगीत यद्यपि एक दूसरे के भाई भाई हैं क्योंकि दोनों की उत्पत्ति नाद से है तथापि नाद के गुह्यतम अर्थ एवं व्यापकता का मनन किया जाय तो यह निर्विवाद सिद्ध होगा कि संगीत (नाद, ध्वनि, श्रुति, स्वर) स्वयं काव्य है जो उर्मि तन्त्री को झकृत कर रागात्मक जीवन की पुष्टि करने की शक्तिमत्ता रखता है।"^३

। यद्यपि साहित्य और संगीत पृथक्-पृथक् भी सच्चे आनंद को प्रदान करने वाले हैं। बिना संगीत के काव्य तथा बिना काव्य के उत्कृष्ट कोटि के संगीत का सृजन भी हो सकता है। जिस समय हम किसी सुन्दर कविता को पढ़ते हैं तो उस समय हमारा हृदय आनंदविभोर हो जाता है। उसी प्रकार श्रवण-सुखद संगीत की सुमधुर ध्वनि कान में पड़ने से प्रसन्नता का पारावार नहीं रहता। तथापि दोनों का संयोग सोने में सुगंध उत्पन्न कर देता है। साहित्य तथा संगीत-कला अपना स्वतंत्र अस्तित्व रखते हुये भी अनेक अंशों में अन्योन्याश्रित हैं। दोनों का पारस्परिक विरोध सर्वथा अवाञ्छनीय है। सहयोग तथा एकता में ही दोनों की उन्नति, प्रगति और उत्कर्ष निहित है। जहाँ साहित्य और संगीत दोनों मिलकर स्वर्गीय आनंद प्रदान करते हैं वहाँ की छटा अनुपम हो जाती है। काव्य और संगीत की स्वतंत्र सत्ता होते हुए भी दोनों का चोली दामन का साथ है।।

१. संगीत, मार्च १९४७, अपनी संस्कृति, पं० ओंकारनाथ ठाकुर, पृ० १६५

२. संगीत, जून १९५०, पृ० ४०६

३. संगीत, मार्च १९५५, भारतीय संगीत, विठ्ठल भूषण रा० शुक्ल, संगीत-रत्न, पृ० ६

संगीत-कला एवं काव्य-कला में समानतायें

१ यो तो विभिन्न कलाओं में थोड़ी बहुत समानता तथा असमानता अवश्य होती है किन्तु अन्य कलाओं की अपेक्षा साहित्यकला और संगीतकला की पारस्परिक विभिन्नतायें न्यून और महत्वहीन हैं तथा उनकी विशेषताओं और गुणों में अत्यधिक समानतायें हैं ।

क्रोचे के कथनानुसार कला एक अखण्ड अभिव्यक्ति है । अतः कलाशास्त्र अथवा दार्शनिक किसी भी दृष्टि से कला का विभाजन नहीं किया जा सकता परन्तु जब हम विभिन्न कला-सृष्टियों पर विचार करते हैं और कलाओं के मूर्त रूप पर दृष्टि डालते हैं तब हमें कला की भिन्नता के दर्शन होते हैं । अस्तु कलाओं का वाह्य वर्गीकरण करना अनिवार्य हो जाता है ।

२ साहित्यकारों ने कला का विभाजन करते हुए उसके दो रूप ठहराए हैं—एक तो उपयोगी कला और दूसरा ललित कला । उपयोगी कला में बढई, सुनार, लोहार, कुम्हार, राज आदि आते हैं और ललित कला के अन्तर्गत वास्तुकला, मूर्तिकला, चित्रकला, संगीत कला एवं काव्यकला । सभी कलायें उन्नति एवं विकास की द्योतक हैं । अंतर केवल इतना ही है कि एक का संबंध मनुष्य की शारीरिक और आर्थिक उन्नति से है और दूसरी का उसके मानसिक एवं शारीरिक विकास से ।

३ ललित कला भी मुख्यतः दो भागों में विभक्त की जा सकती है—

१—जो नेत्रेन्द्रिय के सन्निकर्ष से मानसिक तृप्ति प्रदान करती है । जिसमें मूर्त आधार की आवश्यकता पड़ती है । इसमें वास्तु, मूर्ति और चित्र कलायें आती हैं ; २—जो कर्णेन्द्रिय के सन्निकर्ष से इस तृप्ति का साधन बनती है । इसमें काव्य तथा संगीत-कला आती हैं । इस प्रकार काव्य तथा संगीत दोनों ही कलायें ललित कला के अन्तर्गत अमूर्त कला के मनोहर अंग हैं जिसमें मधुरता, सुन्दरता और असीम आकर्षण है । दोनों का ग्रहण कर्णेन्द्रिय से ही होता है ।

श्री नलिनी मोहन सान्याल ने ललित कलाओं का श्रेणीबिभाग करते हुए उसे प्रधानतः दो भागों में विभक्त किया है—(१) गतिशील, (२) स्थितिशील । स्थितिशील ललितकला निरन्तर एक ही स्थान पर स्थिर रहती है । स्थापत्यकला और चित्रकला इसके अन्तर्गत आती हैं । वास्तुकला पूर्णतः स्थितिशील है । भास्कर्य तथा चित्रकला में यदा कदा संचलन का संकेत रहने पर भी प्रतिकृतियाँ एक ही भाव में उत्पन्न रहती हैं । चित्र-लिपि में एक बार जिस स्थल पर जो वस्तु दिखा दी गई वह वहाँ से एक पग भी हट नहीं सकती ।

४ दुःख-सुख-समाकुल दुरूह अनन्त चिरचंचल गतिशील जीवन का चलचित्र जिस ललित-कला के अन्तर्गत प्रदर्शित होता है वह गतिशील कहलाती है । इसके अन्तर्गत नृत्य नाट्य, संगीत और काव्य आते हैं । नृत्य-कला में मनुष्य के अंग-प्रत्यंग का पूर्ण संचलन होता है । नाट्य-कला भी सचेष्ट कला है । संगीत में विविध वाद्यों के वादन में हस्त की विलंबित

अथवा द्रुत गति रहती है। गायन में वाग्यत्र तथा स्वरयत्र का संचलन होता है। इसमें मानसिक आवृत्ति पहले होती है तत्पश्चात् बाह्य क्रिया। यही बात काव्य में देख पड़ती है। रचनाकाल में काव्य मूक है। उस समय उसकी गति दृश्य नहीं होती। ध्वनियुक्त आवृत्ति के समय वाग्यत्र की क्रियाये होती हैं। उच्चरित कविता अथवा गायन का कोई स्थायित्व नहीं। उच्चरित होने के साथ ही उनका लोप हो जाता है। इस प्रकार भी संगीत तथा काव्य दोनों ही कलाये गतिशील ललित-कला के अन्तर्गत आती हैं।

काव्य और संगीत दोनों कलाये स्थिर रूप में एक ही बार नहीं ग्रहण की जा सकती। प्रत्येक पक्ष के साथ कविता का और स्वर के प्रत्येक आरोह तथा अवरोह के साथ संगीत का प्रभाव आगे बढ़ता है। “चित्र को हम एक ओर से दूसरी ओर, दाये से बाये जिस प्रकार चाहे देख कर समान आनंद प्राप्त कर सकते हैं। पर कविता और संगीत में गति आगे की ओर बढ़ती है। इसमें पीछे से आगे और आगे से पीछे बढ़कर एकसा आनंद नहीं प्राप्त कर सकते।”^१

‘गायक तथा कवि दोनों शब्दों का एक ही अर्थ है। गायक गाने वाले को कहते हैं। कवि शब्द का धात्वर्थ भी गानेवाला ही है। कवि शब्द “कु” धातु से सिद्ध होता है जिसका अर्थ ध्वनि करना है। ईश्वर का भी कवि नाम होने का एक कारण यह भी है कि उसने वेदमंत्र ऋषियों के हृदय में गाकर सुनाए। यही नहीं कवि और गायक दोनों दिव्यमानस-धारी असाधारण व्यक्ति होते हैं। पं० ओकारनाथ ठाकुर ने कहा है “जो कवि और गायक नहीं हैं फिर भी कवि और गायक होने का दावा रखते हैं उन्हें कवि और गायक का सा दिव्यमानस कहाँ से प्राप्त हो सकता है जो रहस्यों को प्रकाश में लाये।”

‘संगीत-कला का आधार नाद है। नाद का मुख्य उद्गम कठ है। इस नाद का नियम कुछ निश्चित सिद्धांतों के अनुसार किया जाता है। संगीत के सप्तस्वर इन सिद्धांतों के आधार हैं। ये ही संगीतकला के प्राणरूप हैं। नाद का आस्वादन कर्णेन्द्रिय की मध्यस्थता से होता है। अतः यह स्पष्ट है कि संगीतकला का सवाहक नाद है। काव्य शब्दों का एक विशेष आरोह अवरोह, सगति, सक्रम या तारतम्य है। “शब्द एक ओर जहाँ अर्थ की भाव-भूमि पर पाठक को ले जाते हैं वहाँ नाद के द्वारा श्राव्यमूर्त विधान भी करते हैं। काव्य-कला का आधार भाषा है जो नाद का ही विकसित रूप है। अस्तु काव्य और संगीत दोनों के आस्वादन का माध्यम एक ही है। केवल अन्तर इतना है कि एक का आधार नाद का स्वरव्यजनात्मक स्वरूप है, दूसरे का आधार नाद का स्वरात्मक आरोह और अवरोह है।”^२

| काव्य और संगीत दोनों ही लय पर अवलम्बित हैं। काव्य की रचना छंदों में होती

१. साहित्य का मर्म, हजारी प्रसाद द्विवेदी, पृ० ११

२. संगीत, जुलाई १९५०, पृ० १६१

३. साहित्य का मर्म, हजारी प्रसाद द्विवेदी, पृ० ११

आई है और छन्द ही के आधार पर कवि अपने भावों को काव्य का रूप देता है। छंद-लय^१ के ही आधार पर टिका हुआ नाद-विधान है। छंद में प्राण-प्रतिष्ठा करने वाला यही तत्व है। छन्द और लय एक दूसरे के पूरक हैं। बिना एक के दूसरे की गति संभव नहीं। हमारी छंदयोजना ही अपने मूल में लयबद्ध है। छंदों के नियम इस प्रकार हैं कि वे स्वतः लय में उतरते आते हैं। नवीन कलाकारों के हाथ में कविता छंद के वर्णों एवं मात्राओं से नहीं बँधी हुई है वरन् यह उन्मुक्त सरिता की भाँति अपनी ताल और लय के साथ बहती है।

‘संगीत का आधार भी लय है। संगीत वह ललित कला है जिसमें एक व्यक्ति अपनी भावनाओं को स्वर और लय के माध्यम से अभिव्यजित करता है। लय के सहयोग से ताल में विभाजित करने के उपरान्त ही गायक अथवा वादक के पदों या गतों को स्वरों में बाँध कर गाया जाता है। लय-ताल^२ ही भारतीय संगीत का प्राण है।

✓/ प्राचीन युग में छपाई की सुविधा तो थी नहीं। फलस्वरूप संगीतज्ञ स्वरों को लय में बाँध कर गाया करते थे और इसी लय के सहारे अपनी स्वर लिपि याद रखा करते थे।

१. “समय की समान चाल का नाम लय है। (लयः साम्यम्) शास्त्रकारों ने संगीत की लय तीन प्रकार की मानी है। यथा—‘त्रयो लयास्तु विज्ञेसा द्रुत, मध्य, विलम्बिता’ यानी लय के तीन भेद हैं द्रुत, मध्य तथा विलम्बित। इन तीनों प्रकार की लय की परिभाषा यह है—

“द्रुतो मध्यो विलम्बश्च द्रुतः शीघ्र मतो मतः।

द्विगुण द्विगुणोऽज्ञेयो तस्मान्मदय विलम्बितो ॥”

अर्थात्—विलम्बित लय की गति अत्यन्त मन्द होती है। विलम्बित लय की दूनी गति मध्य लय की होती है, तथा द्रुत लय की गति मध्य लय से दुगुनी होती है। संगीत में गाने समय इन्हीं तीनों लय का प्रयोग होता है।” संगीत-सीकर, पृ० ११४

२ ताल—तालस्तलप्रतिष्ठाया मितिधातोर्धोऽजंस्मृतः।

गीतं वाद्यं तथा नृत्यं यतस्ताले प्रतिष्ठितम् ॥

गाना, बजाना तथा नाचना इन तीनों का आधार ताल है। ताल शब्द तल धातु से धञ प्रत्यय से बनता है।..... संगीत का एकमात्र अवलम्ब ताल है।..... ‘तालः कालक्रियामानम्’ इस दृष्टि से गाने बजाने अथवा नाचने में जो समय व्यय होता है उसकी नाप को ताल कहते हैं। यह गत तबला मृदंग इत्यादि वाद्यों की सहायता से नापी जाती है।

“लयः श्रोणित रूपेण, मात्रा नाड़ी स्वरूपतः।

घाताऽव्यवाच्यैव, तालो वै पुरुषा कृति ॥”

ताल रूपी पुरुष का ‘लय’ रक्त है, मात्रा नाड़ी है और आघात ही अवयव है। इनमें से किसी एक का भी अभाव होने से इस ताल रूपी पुरुष का जीवित रहना अशक्य है।”

संगीत-सीकर, पृ० ११४

कविता भी कविगण लय के सहयोग से स्मरण कर लेते थे। लिखने की प्रथा न होने के कारण उन्हें स्मरण रखने की यही प्रणाली सरल प्रतीत हुई। लय की समानता के कारण ही छंदों में बँधी हुई कविता में जो माधुर्य तथा ओजमयी अनुभूति होती है वही रसानुभूति संगीत की ताल में भी प्रस्फुटित होती है।

५ भारतीय संगीत तथा काव्य दोनों का विकास प्रकृति की क्रीड में हुआ है। प्रकृति का विराटपट ही दोनों का आश्रयदाता है। कवि वही से संगीत के लिए प्रेरणा पाता है और संगीतज्ञ वही से संगीत की धुन। प्रकृति के अणु-अणु में अव्यक्त नादाहारी नैसर्गिक सजीव संगीत व्याप्त है। अतः प्रकृति संगीतज्ञ को संगीत की प्रेरणा देती है। भ्रमरो की गुजार, पवन का सचरण, पक्षियों का कलरव, झरने की कलकल आदि मधुर ध्वनियाँ संगीतज्ञ के संगीत की आधार-शिलाये हैं।

५ प्राकृतिक सौंदर्य का रहस्योद्घाटन कर उसके रस में डुबो देना ही साहित्य की सर्वोपरि विशेषता है। “काव्य मनुष्य और प्रकृति की छवि है। वह (कवि) मनुष्य और प्रकृति को मूलतः परस्पर सामंजस्य करते हुए मानता है और मानता है मनुष्य के मस्तिष्क को स्वभावतः प्रकृति के अत्यन्त सुन्दरतम तथा रोचक तत्वों का दर्पण।”^१ प्रकृति अवगुठनवती है। कवि कौतूहलपूर्ण है। इसी कौतूहलावृत्ति के कारण कवि प्रकृति की ओर आकर्षित होता है और उसके सौंदर्य पर रीझकर आत्मविभोर हो जाता है। कवि सुधबुध भूलकर उसी के गीत गाने लगता है। प्राकृतिक सौंदर्य से प्रभावित मनोभाव काव्य में अपने सुन्दरतम रूप में प्रगट होते हैं। प्रकृति-वर्णन भावों में चार चाँद लगा देते हैं। प्रकृति का आधार अनेक कवियों ने लिया है। आदिकवि वाल्मीकि, कालिदास, वाणभट्ट, सूरदास, चंडीदास, वडंसवर्ध आदि सभी ने प्रकृति से प्रेरणा पाई। सब के काव्यों में प्राकृतिक सौंदर्य प्रस्फुटित हुआ है। हमारा दर्शन अरण्यो की देन है। हमारी शकुंतला का अधिकांश जीवन हरिण शावकों तथा वनलताओं के संरक्षण ही में व्यतीत होता हुआ कवियों ने दिखाया है। हमारे राम-लक्ष्मण वशिष्ठ एवं विश्वामित्र के आश्रमों में शिक्षा प्राप्त करते दिखाए गए हैं। गोकुल में गौंयें चराते हमारे कान्हा की भोली छवि पर कवि निछावर हुए हैं। सत्य तो यह है कि प्रकृति से पाए आनंद, उल्लास तथा कौतूहल को प्रकट करने के लिए ही कवि ने काव्य की एवं संगीतज्ञ ने संगीत की रचना की।

1. “Poetry is the image of man and nature..... He (poet) considers man and nature as essentially adapted to each other, and the mind of man naturally the mirror of the fairest and most interesting properties of nature.”

Loci Critici, George Saintsbury ; Wordsworth on Poetry and Poetic Diction, Preface to Second Edition of Lyrical Ballads, 1800; P. p. 273-75

। संगीत और साहित्य का संबंध मस्तिष्क से न होकर हृदय से है। साहित्यकार हृदय की उमड़ती तथा मचलती हुई भावनाओं को ही काव्य का रूप दिया करता है। कविता या किसी प्रकार का साहित्य मस्तिष्क से नहीं टकराया करता। उसका तो स्रोत हृदय है और वही से उमड़कर वह काव्य का रूप धारण कर लेता है। यही बात हमें संगीत में भी मिलती है। “मानव-हृदय की कोपलतम भावनाओं को जब स्वर और ताल के ढाँचे में ढाल दिया जाता है तब उसकी सज़ा संगीत होती है।”^१ गायक अपने मस्तिष्क से नहीं खिलवाड़ करता, वह तो भावनाओं का वदी होकर झूमता जाता है और उसी की प्रेरणा से राग-विस्तार करता है। अतः साहित्य और संगीत यद्यपि मस्तिष्क को भी प्रभावित करते हैं किन्तु दोनों ही हृदय से उत्पन्न होते हैं। दोनों ही भाव प्रधान हैं। किसी विशेष मनोवृत्ति की अनुभूति में हृदय के अन्तरतम से निकली हुई भावों की तीव्र धारा साहित्य तथा काव्य के सृजन का कारण होती है। हृदय के भावुक, सुकुमार और अंतरतम से उमड़े हुए उद्गार संगीत और काव्य की छत्रछाया में बिखर पड़ते हैं। जहाँ एक ओर भावों के सौंदर्य से संगीत खिल उठता है और संगीत के सौंदर्य से भाव, वही दूसरी ओर भावों को काव्य से अनुपम सौंदर्य मिलता है और भावों के सुन्दर समन्वय से काव्य जगमगा उठता है।।

। जब हम साहित्य और संगीत के उद्देशों की ओर दृष्टि डालते हैं तो हमें दोनों का ध्येय एक ही मिलता है। मनुष्य जीवन का महत्तम ध्येय आनंद प्राप्त करना है। प्राणी-रूप में मनुष्य का आनंद ऐन्द्रिय आनंद होता है जो क्षणस्थायी है। किन्तु इसी आनंद के अनुसंधान में वह मानसिक और आध्यात्मिक आनंद की उपलब्धि का मार्ग भी प्रस्तुत कर लेता है। यह उसे साहित्य तथा संगीत दोनों ही कलाओं के द्वारा प्राप्त होता है। काव्य और संगीत का संबंध चेतना-लोक से होने के कारण इसका मूल अव्यक्त रूप भी चेतना की भाँति ही अनंत प्रकाशमय ब्रह्मतत्त्व है।।

। साहित्य और संगीत दोनों ही हमें रसानुभूति कराते हैं। ‘रजको जन चित्तानाम स राग कथितो बुधै’ के अनुसार संगीत का ध्येय मनुष्य के हृदय को प्रफुल्लित तथा आनंदित करना है। जहाँ साहित्य हमें प्रकृति तथा कल्पनालोक के सुन्दर-सुन्दर आवरणों का दर्शन कराके एक लौकिक आनंद का अनुभव कराता है वहाँ संगीत के मधुर स्वर हृदयतंत्री को छेड़कर जो रसानुभूति कराते हैं वह अवर्णनीय है। अस्तु काव्य और संगीत दोनों ही सौंदर्य और रमणीयता का सृजन करते हैं।।

। साहित्य और संगीत दोनों ही हमें हँसाने-रुलाने की क्षमता है। दोनों ही शोकसागर में डुबा सकते हैं, उससे उबार सकते हैं तथा हृदय में शांति की अपूर्व धारा प्रवाहित कर सकते हैं। दोनों ही हमारे मन को इच्छानुसार चंचल-उन्मत्त कर सकते हैं। दोनों का उद्देश्य आत्मा को प्रभावित करना है। दोनों का प्रभाव अत्यन्त व्यापक है और निरंतर मनुष्य पर पड़ता चला आ रहा है।।

‘संगीत और साहित्य की कोमल भावनाये एकमात्र पढे लिखे और विद्वानवर्ग तक ही सीमित नहीं हैं। संगीत और काव्य की मार्मिक उक्तियों का प्रभाव शिक्षित तथा अनपढ सभी मनुष्यों पर पड़ता है।’

‘गायक तथा गुणग्राहक भी साहित्य और संगीत में समान रूप से लागू होते हैं। साहित्य अथवा संगीत को समझने के लिए उसी प्रकार का श्रोता होना चाहिये। यदि श्रोता गायक या कवि के समान भावना प्रधान नहीं है तो उसको पूर्णतय रसानुभूति न प्राप्त हो सकेगी। कलाकार के हृदय से समरस हुए बिना श्रोता अथवा पाठक साहित्य तथा संगीत का रसास्वादन नहीं कर सकते। कवि तथा संगीतज्ञ दोनों ही आत्मानुभूत सौंदर्य को अपनी कलाकृति से प्रगट करते हैं और श्रोता अपने हृदय के सामजस्य से उसका अनुभव कर उसकी लहरों में झूमता-खेलता आत्मविभोर हो उसका रसास्वादन करता है। काव्य तथा संगीत का रसास्वादन करने के लिए पहले भावुक सहृदय बनना पड़ता है। यदि किसी अरसिक को रे वैज्ञानिक को संगीत और साहित्य को सुनवाने के लिए बुला ले तो वह केवल उसका स्वरूप ही समझ सकेगा, उसे उसका नैसर्गिक आनंद किसी भी दशा में प्राप्त न हो सकेगा। दोनों ही कलाये सहृदयता सापेक्ष हैं। अतः बिना सहृदयता के न साहित्य की ओर रुचि होती है और न संगीत की ओर।’

संगीत तथा साहित्य दोनों ही कलाओं में कलाकार अपनी कला की साधना में ज्यो-ज्यो वृद्धत्व को प्राप्त होता है त्यो-त्यो उसकी कला यौवनत्व को प्राप्त होती है।

कलाओं में संगीत कला की श्रेष्ठता

ललितकलाओं में काव्यकला श्रेष्ठ है अथवा अन्य कला यह एक विवादग्रस्त प्रश्न रहः है। साहित्य के विविध रूपों की श्रेष्ठता पर समालोचकों द्वारा विस्तृत विवेचना तथा समीक्षा की गई है किंतु संगीत की ओर उन्होंने प्रायः पाठकों का ध्यान आकर्षित नहीं किया। पाश्चात्य विद्वानों नैपोलियन,^१ हाँग,^२ लूथर,^३ रिचर^४ (Richter), एलह्यू ब्यूरिट

1. “Music of all the liberal arts has the greatest influence over the passions and is that to which the legislator ought to give the greatest encouragement.”
2. “Of all the arts beneath the heaven that man has found or God has given, none draws the soul so sweet away, as Music’s melting, mystic lay, slight emblem of the bliss above, it soothes the spirit all to love.”
3. “Next to theology I give to music the highest place and honour. And we see how David and all the saints have wrought their godly thoughts into verse, rhyme and song.”

The New Dictionary of Thoughts, Pp. 414-15

4. “Music is the only one of the fine arts in which not only man but all other animals, have a common property—mice and elephants, spiders and birds.”

(Elihu Burritt)^१, एडिसन^२, लाग्फैलौ (Longfellow)^३, एच० गिल्स (H. Giles)^४, श्रीमती स्टोव (Mrs Stowe)^५ आदि ने अवश्य संगीत की महत्ता की ओर सकेत किया है किंतु संगीत अभी तक इतना उपेक्षित रहा है कि संभवतः समालोचको को इतना अवकाश ही नहीं रहा कि उसकी श्रेष्ठता का विवेचनात्मक रूप से प्रतिपादन करते लेकिन मनन पूर्वक सोचे तो यह ज्ञात होगा कि संगीत-कला भी कम महत्वपूर्ण स्थान नहीं रखती ।

यह नितांत सत्य है कि कला एक अखंड अभिव्यक्ति है किंतु विभिन्न ललित कलाओं के अभिव्यजक माध्यम की पृथक्ता के फलस्वरूप उनके मूल्यांकन में पारस्परिक अन्तर उपस्थित हो जाता है । माध्यम अथवा मूर्त आधार की मात्रा तथा सूक्ष्मता के अनुसार ललित कलाओं की श्रेणियाँ उत्तम और मध्यम स्थिर की जाती हैं । जिस कला में मूर्त आधार जितना ही अधिक सूक्ष्म अथवा स्थूल होता है उसका स्तर उसी अनुपात में उच्च अथवा निम्न होता है । वास्तुकला में मूर्त आधार निकृष्ट तथा स्थूलतम होता है । ईंट, पत्थर, लोहे आदि के द्वारा सौंदर्य उत्पन्न किया जाता है । मूर्तिकला में मूर्तिकार, मूर्त आधार पत्थर, प्रस्तर-खड, धातु, मिट्टी को काट-छाँट कर अथवा ढालकर छेनी तथा हथौड़ी आदि के माध्यम से अपने अभीष्ट आकार में परिणित करता है, परिणामस्वरूप मूर्तधार अपेक्षाकृत सूक्ष्म हो जाने से मूर्तिकला वास्तुकला से कुछ श्रेष्ठ मानी जाती है । चित्रकार के पास मूर्तिकार से मूर्त आधार का आश्रय कम रहता है । रंग, तूलिका, पट और रेखाओं के द्वारा चित्र अंकित किया जाता है । अतः चित्रकला इन दोनों कलाओं से उच्च है । काव्य-कला शाब्दिक सकेत के आधार पर अपना अस्तित्व प्रदर्शित करती है । उसके अन्तर्गत भावनाओं का व्यक्तीकरण अक्षरों के सहयोग से निर्मित शब्दों के माध्यम से होता है । कवि गद्य लिखे अथवा पद्य शब्दों का आधार उसे ग्रहण करना ही होता है । इसमें संशय नहीं कि वर्णमाला के गिने चुने अक्षरों का मूर्तधार अत्यधिक सूक्ष्म है । शब्द पहले की सभी सामग्री की अपेक्षा तरल और सूक्ष्म है किंतु संगीत-कला में मूर्तधार सूक्ष्मतम स्वरूप को प्राप्त हो

1. "Among the instrumentalities of love and peace, surely there can be sweeter softer, more effective voice than that of gentle peace-breathing music."
2. "Music is the only sensual gratification in which mankind may indulge to excess without injury to their moral or religious feelings."
3. "Yes Music is the prophet's art, among the gifts that God hath sent, one of the most magnificent."
4. "The direct relation of Music is not to ideas but to emotions in the works of its greatest masters, it is more marvellous, more mysterious than poetry."
5. "Where painting is weakest, namely in the expression of the highest moral and spiritual ideas, there Music is sublimely strong."

जाता है। संगीत में नाद का परिमाण अर्थात् आरोह या अवरोह ही उसका आधार होता है। संगीत-कला के सवाहक या आधार स, रे, ग, म, प, ध, नि ये सप्त स्वर हैं। इन सप्त स्वरों का स्वरूप ही कितना होता है। संगीत के लिए न तो ईंट, पत्थर की आवश्यकता होती है, न छेनी हथौड़ी की, न रंग तूलिका आदि की और न शब्द-भंडार की। वास्तुकार जिस उल्लास भरी मुस्कान अथवा मादक यौवन की मूर्ति को ईंट-पत्थर से गढ़ कर प्रगट करता है, मूर्तिकार कठोर पत्थर को तराश कर रूप प्रदान करता है, चित्रकार जिसे रंग और तूलिका के माध्यम से स्पष्ट करता है और कवि जिसे शब्दों के ताने-बाने से रचकर सजोता है उसे संगीतज्ञ एकमात्र अपने स्वर के उतार-चढ़ाव से ही मूर्मितान कर सजीव बना देता है। अतः संगीत-कला में मूर्ताधार सूक्ष्मतम रूप को प्राप्त हो जाता है। भावनाओं के व्यक्तीकरण में जहाँ कवि शब्दों का आश्रय ग्रहण करता है वहाँ संगीतज्ञ को एकमात्र गिने हुए संतुलित और सधे हुए सप्त स्वरों का ही अवलम्ब होता है। कवि सार्थक शब्दों की सहायता से तथा उपयुक्त वातावरण का सहारा ले कर अभीष्ट रूप अथवा रस की सृष्टि करता है, जिस प्रक्रिया को काव्यशास्त्र में आलम्बन, उद्दीपन इत्यादि के विधान से स्पष्ट किया गया है; किंतु संगीतज्ञ के लिए न तो अर्थ पूर्ण शब्दों का सहारा ही सुलभ रहता है और न वातावरण की सृष्टि का अवसर ही होता है, उसे केवल स्वरों की ध्वनि से ही वातावरण, रस और वाञ्छित अर्थ की भी अवतारणा करनी होती है। स्वरों तथा ध्वनि की उच्चारण प्रक्रिया, स्वरपात एवं स्वरों के कंपन मात्र से ही संगीतज्ञ कोमलतम भावनाओं के सूक्ष्मतम भेद प्रदर्शित करता है। संगीतज्ञ के सन्मुख केवल स्वरों का उतार-चढ़ाव ही है। इन्हीं सप्त स्वरों में संगीतज्ञ को अपनी सम्पूर्ण कला का प्रदर्शन करना पड़ता है जब कि साहित्यकार के सन्मुख परिपूर्ण सामग्री उपस्थित रहती है। इस पक्ष को लेकर यह कहा जा सकता है कि संगीत-कला सर्वश्रेष्ठ कला है।

यों तो कवि बड़ा समर्थ कलाकार होता है। वह अपनी कल्पना के थिरकते पंखों पर बैठा कर स्वर्णिम लोक में विचरण करता है। अन्य कलाएं अपने उपकरणों के कारण बद्ध हैं किंतु कवि के लिए भी एक बंधन है। उसका प्रभाव उसी व्यक्ति पर पड़ सकता है जो उसकी भाषा से परिचित हो। “कवि की सामग्री शब्द है। शब्द में जहाँ बड़ी तरलता है वहाँ एक यह दोष है कि वह उन्हीं लोगों के काम का है जो उस भाषा को जानते हों जिसका वह अंग है। केवल कोष और व्याकरण से काम नहीं चलता क्योंकि अपने सैकड़ों वर्षों के इतिहास में शब्द अपने साथ ऐसा बहुत सा बारीक अर्थ समेट लेते हैं जो न तो व्युत्पत्ति से समझ में आ सकता है न संधि-समास के नियमों से निकल सकता है। ‘सती’ या ‘सहर्धमिणी’ शब्द जो भाव हिन्दू संस्कृति में निमग्न व्यक्ति के हृदय में उत्पन्न करते हैं वह क्या किसी कोष में मिल सकता है? गंगा, यमुना, सरस्वती नदियों के नाम नहीं हैं आर्य जाति की सहस्र-सहस्र भावनाओं के नाम हैं। इसीलिए काव्य का पूरा आनंद अनुवाद में नहीं मिलता।”^१ किंतु संगीत इस बंधन से भी उन्मुक्त है। यह एक विश्वव्यापी कला है, जिसकी

सुरम्य तान सृष्टि के एक कोने से दूसरे कोने तक प्रत्येक को मुग्ध करती है । रोते हुए भोले अबोध शिशु को चुप कराने में काव्य की सुन्दर, मधुर तथा भावुक उक्तियाँ काम ही नहीं दे सकती किंतु कोई भी नाद यथा बजने और झकृत होने वाले खिलौने तथा थाली, कटोरा, चम्मच आदि की ध्वनि पूर्णतया सफल हो जाती है । संगीत की इस महत्ता को प्रकट करते हुए ही कहा गया है —

अज्ञात त्रिषयास्वादो बाल. पर्यार्किकागत
रुदन्तगीतामृतं पीत्वा हर्षोत्कर्षं प्रपद्यते ॥^१

अर्थात्—पालने पर पडा हुआ रोता बच्चा जो कि अभी किसी विषय के स्वाद को नहीं जानता गीत के अमृत को पीकर अत्यन्त हर्ष को प्राप्त होता है । तथा —

दोलायां शायितो बालो रुदन्नास्ते यदा वचिन्त ।
तदा गीतामृतं पीत्वा हर्षोत्कर्षं प्रपद्यते ॥^२

जब कही झूला में लिटाया हुआ बालक रोता है तब गीतो के अमृत को पीकर ही प्रसन्न हो जाता है । संगीत की इसी विशेषता को लक्ष्य कर रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने कहा था— “जहाँ अभिव्यजना में काव्य असमर्थ है वहाँ से संगीत की प्रथम सीढ़ी प्रारम्भ होती है ।”^३ जहाँ शब्दमयी लौकिक भाषा की गति अवरुद्ध हो जाती है वहाँ संगीत की दिव्य भाषा का प्रारम्भ होता है । संगीत के गान किसी भाषा विशेष के गान न होकर मानव हृदय के गान होते हैं जिनका प्रभाव नाद के सहारे किसी भी देश के निवासी पर सहज ही पड जाता है । लैडन ने कहा है—“संगीत तो विश्व भाषा है । जहाँ वाणी मूक हो जाती है वहाँ संगीत फूट पडता है । संगीत हमारी भाषाओं की नैसर्गिक अभिव्यक्ति का माध्यम है । शब्दों में जिनकी प्रखरता और गहराई समा नहीं सकती हमारी ऐसी अनुभूतियों को संगीत स्वरो का रूप देता है ।”^४ उच्च संगीत में विश्व-रजन की अपूर्व क्षमता है । संगीत के इसी व्यापक प्रभाव की ओर इंगित करते हुए साहित्य और संगीत के श्रेष्ठ समालोचक रोम्यांरोला (Romain Rolland) ने कहा है—“उच्चतम संगीत का प्रभाव देश, काल और व्यक्ति तक सीमित नहीं है । यह सबको अपने अक्षय भंडार से कुछ न कुछ अवश्य देगा ।”^५

माननीय डा० सम्पूर्णानंद जी का भी कहना है कि—“संगीत शब्दों से उठकर स्वरो से काम लेता है । शब्दों का प्रयोग होता भी है तो थोडा । ध्यान शब्दों पर कम,

१. संगीत-रत्नाकर, शागदिर्ब, पृ० ७, छंद २८

२. संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० ४, छंद १२

३. संगीत, मार्च १९५५, पृ० ६

४. संगीत, जून १९५५, पृ० ५५, वर्तमान संगीत रत्न—बेगम अख्तर फैजाबादी

५. संगीत, जनवरी १९५०, राग और साम्प्रदायिकता, अरुणकुमार सेन, पृ० ५६

स्वर संचरण पर अधिक रहता है। ऊँचा संगीत चाहे वह गेय हो या वाद्य केवल स्वरों से काम लेता है। स्वरों की भाषा सार्वभौम है। इसीलिए अज्ञात लोग मनुष्यों को ही नहीं पशुपक्षी तक को आकर्षित करता है। भाषा के बंधन से मुक्त होकर वह मनुष्य के हृदय के गभीर प्रदेशों में प्रवेश करता है और चित्त की ऊँची भूमिकाओं को स्पर्श करता है।”

गायनाचार्य पं० विष्णुदिगम्बर जी भी संगीत के इस महत्वपूर्ण पक्ष का समर्थन करते हुए कहते हैं—“काव्य और संगीत में उतना ही अन्तर है जितना सगुण और निर्गुण में है। काव्य सगुण है और संगीत निर्गुण। काव्य केवल चेतन पर प्रभाव डाल सकता है। भाषा-भेद इसमें भी प्रतिबंध है। एक आंग्ल भाषानभिज्ञ पर आंग्ल काव्य का कुछ असर नहीं पड़ सकता। इसके विरुद्ध संगीत का प्रभाव सम्पूर्ण चेतन प्राणियों के साथ जड़ पदार्थ पर भी पड़ता है।”^१

ठाकुर जयदेवसिंह का भी कथन है कि—“संगीत की भाषा ‘स्वर’ की है। हिंदी, अंग्रेजी, फ्रांसीसी, फारसी इत्यादि तो जन विशेष और देश विशेष की भाषाएँ हैं पर ‘स्वर’ मानवमात्र की मातृभाषा है।”^२

मानव चिरकाल से आनंद तथा सौंदर्य की खोज में लीन रहा है। आनंद तथा सौंदर्य की सुंदरतम अभिव्यक्ति ही कला है। हृदय पर अकित सौंदर्यमयी भावनाओं को मनुष्य विभिन्न रूपों द्वारा अभिव्यजित करता है। मूर्तिकला में प्रस्तर खड द्वारा, चित्रकला में रंगों और रेखाओं के सहयोग से, काव्यकला में शब्दों के द्वारा और संगीत में नाद के माध्यम से सौंदर्य की सृष्टि होती है। इस सौंदर्य के प्रस्फुरण से समस्तकलाओं में आनंद का उद्रेक होता है किंतु आनंद की अधिकतम अनुभूति होती है संगीत में। संगीत का विषय श्रोता का अपना ही अन्तःकरण है। अन्य कलाओं में कला विशारद हमारे सामने जो सत्य रखता है उससे तादात्म्य प्राप्त करना अथवा उसके सम्पर्क से अन्तर्मुख होना अनिवार्य नहीं है क्योंकि उसकी अभिव्यक्ति का आधार प्रायः स्वयं सचेत न होकर परसचेत होता है अतः वह हमारी बुद्धि को अन्तर्मुख करने में सदैव सफल नहीं होता। संगीत में किसी बाह्य आधार का आश्रय ग्रहण नहीं करना पड़ता। वास्तुकला, मूर्तिकला तथा चित्रकला में किसी प्राकृतिक वस्तु के माध्यम से भावों को प्रगट किया जाता है। काव्य में शब्दों के द्वारा उसका प्रतिबिंब खींचा जाता है किंतु संगीत में अपने ही हृदय में उत्पन्न नाद द्वारा भक्ति, करुण, शृंगार आदि रसात्मक भावों को प्रगट किया जाता है। अन्यान्य कलाओं के विपरीत संगीत बाह्य आधार पर नितान्त अवलंबित न होने के कारण उसके निर्माण में मनुष्य को एकमात्र अपनी आत्मा का प्रतिबिंब सन्मुख रखना पड़ता है। वह हमारे भीतर की रसात्मिका वृत्ति पर आधारित

१. माधुरी, दिसम्बर १९२७, गायनाचार्य पं० विष्णुदिगम्बर जी से साक्षात्कार, मुकुटधर पांडेय, पृ० ७०२

२. सारंग, संगीत सुनने की कला, ठाकुर जयदेवसिंह, ७ दिसम्बर १९५४

होता हुआ भी इतना प्रबल संक्रामक होता है कि श्रोता के गुह्यतम अन्तर की रागात्मक चेतना को केवल उकसाता ही नहीं बरन् विकासोन्मुख भी कर देता है ।” संगीत के अन्दर ताल और लय के अनुसार चलनेवाली नियमित गतियों का आत्मा से अत्यन्त निकट संबंध है । गतियाँ आत्मिक जीवन की साक्षात् अनुकृतियाँ हैं और आत्मिक जीवन स्वयं क्रिया रूप अथवा गतिरूप है ।”^१ संगीत में जो लोच और माधुर्य है वह हमें सहसा बहिर्जगत से खींचकर अन्तर्मुख कर देता है । अन्तरतम-सत्ता का दिग्दर्शन कराने में सबसे अधिक समर्थ होने के कारण संगीत में आनंद की अधिकतम अनुभूति होती है और हम चरम आनंद में लीन होकर अपने अस्तित्व को विस्मरण कर देते हैं ।

संगीत स्वर-प्रधान है, काव्य शब्द-प्रधान । साहित्यिक सौंदर्य शब्द की विशेष योजना द्वारा ध्वन्यार्थ का आस्वादन है । शब्द की ध्वनि उसका विशेष अर्थ है जिसका आस्वादन रसिक कल्पना के बल से अर्थ के आनंदमय प्रकाश लोक में पहुँच कर करता है । संगीत का सौंदर्य स्वरों की विशिष्ट योजना से उत्पन्न होता है जिसमें ध्वनि, प्रवाह, ताल, लय और सतुलन आदि के कारण ही जीवन में अनुकूल प्रभाव का उदय होता है । इस दृष्टि से संगीत का सौंदर्य साहित्यिक सौंदर्य की अपेक्षा अधिक स्वाभाविक है । इसी दृष्टिकोण से श्री सम्पूर्णानन्द जी संगीत को कलाओं में सर्वश्रेष्ठ स्थान देते हुए कहते हैं —“कलाओं में संगीत का स्थान सबसे ऊँचा है । संगीत साहित्य से भी ऊपर उठता है, कवि जिन शब्दों से काम लेता है वह अपने अर्थों और ध्वनियों को नहीं छोड़ सकते इसलिए बुद्धि उनमें कुछ न कुछ उलझ ही जाती है । संगीत में स्वर और ताल से काम लिया जाता है । स्वर उस आदि शब्द स्फोट की आदि अभिव्यक्ति है जिससे इस भौतिक जगत का विकास हुआ है, इसलिए बैखरी, मुँह से निकलने वाली स्वप्न राशि का अंग होते हुए भी वह परावणी के बहुत निकट है । अच्छे गाने या बजाने वाले को भाषा में कुछ बतलाने की आवश्यकता नहीं होती । स्वरों का आरोहावरोह प्राणों को बाहर से खींचकर ऊर्ध्वमुख कर देता है, चित्त विक्षेप को छोड़कर मंत्र मुग्ध सर्प की भाँति निश्चल हो जाता है, नानात्व दब सा जाता है, शरीर के भीतर-बाहर एक सा संकृत हो उठता है । ऐसा प्रतीत होता है कि देह का बधन छूट गया । मैं उठता फैलता सा जाता हूँ, रस का सागर उमड़ सा आता है, अपने में एक अद्भुत आनंद छा जाता है । सामवेद के उद्गाता और वीणा के कुशल बजानेवाले अनाहृत्नाद के स्वर में स्वर मिलाते हैं । नटवर के पायल ब्रह्माण्डों के स्पन्दन को ताल देते हैं । क्षण भर की भी ऐसी समाधिकल्प-अनुभूति मनुष्य को पवित्र कर देती है ।”^२ संगीत में प्रयुक्त भाव, शरीर-मुद्रा, मुखमुद्रा आदि भाव-प्रकाशन के ऐसे नैसर्गिक साधन हैं जिनका अर्थ लगाने के लिए किसी तद्विषयक ज्ञाता की आवश्यकता नहीं वे भाषा के सदृश्य कृत्रिम नहीं हैं ।

१. प्रतीक, जून १९५१, कला के पाँच भेद, विश्वम्भर प्रसाद शास्त्री, पृ० १४

२. भाषा की शक्ति और अन्य निबंध, सम्पूर्णानंद, सौन्दर्यानुभूति और कला शीर्षक लेख, पृ० ५२

कलाओं में संगीत-कला का प्रभाव सबसे अधिक व्यापक, विस्तृत तथा गहरा होता है। लेनिन संगीत को कला का सबसे अधिक रहस्यमय और प्रभावोत्पादक रूप मानते थे। यहाँ तक कि उसकी लहरियों से वे विचलित हो जाते थे और अपने कान मोम से बद कर लेते थे।^१ यह सत्य है कि काव्य के मार्मिक स्थलों को पढ़ कर नेत्रों से अश्रुकणों की अविरल झड़ी लग जाती है, उत्साहवर्द्धक शब्दों से पराजय जय में परिणित हो जाती है। किंवदन्ती के अनुसार यह भी है कि बिहारी के द्वारा भेजे गए एक दोहे ने नवोढ़ा रानी के रूप-प्रेम-आकर्षण से मुक्त न हो सकने वाले राजा के हृदय को क्षणमात्र में ही परिवर्तित कर दिया किन्तु क्या काव्य के द्वारा अग्नि प्रज्वलित की जा सकती है, आकाश से वृष्टि की झड़ी लगवायी जा सकती है, पत्थर को जल के रूप में पिघलाया जा सकता है, काव्य के करुणतम तथा सुन्दरतम स्थलों के निरन्तर उच्चारण से भी क्या जगली हरिणों को वश में किया जा सकता है, मुरझाये वृक्षों में क्या चेतना का पुनः संचार किया जा सकता है। किंतु प्रसिद्ध जनश्रुतियों के आधार पर यह मान्यता है कि संगीत के द्वारा यह सब किया जा सकता है। कागरेव (Congreve) ने भी संगीत की इस महान शक्ति का जोरदार शब्दों में समर्थन किया है।^२

संगीत के आस्वादन के लिए 'शब्दार्थ पूर्ण' साहित्य का प्रयोग सर्वदा अनिवार्य नहीं है। "इसमें सन्देह नहीं कि गान में हमें स्वर और काव्य दोनों का आनंद मिलता है पर संगीत के लिए शब्द आवश्यक नहीं है। यदि ऐसा होता तो वाद्य-संगीत असंभव हो जाता।"^३ संगीत अर्थपूर्ण शब्द रचना के बिना भी सिद्ध हो सकता है। संगीत चाहे निःशब्द हो, अभिधापूर्ण शब्द विहीन हो तो भी उसके गायन अथवा सुनने से भावगज्ज्वल आनंद में कोई न्यूनता नहीं आयेगी। एकमात्र ताल तथा स्वर के अस्तित्व पर निर्भर वाद्ययंत्र, गीत तथा शब्दों से शून्य हो कर भी भावाभिव्यजना में सफल हो जाते हैं। तराना गाते हुए 'तोंम दिर दारा त न न' आदि ध्वनियों में भी जब विभिन्न रागों में गाये जाते हैं तब लय और ताल ही के द्वारा उनमें भी श्रोताओं का पूर्ण भावोद्दीपन और रसोद्रेक हो जाता है अतः संगीत काव्य के अभाव में भी अपना गौरव और महत्त्व घटने नहीं देता जब कि काव्य संगीत के कुछ तत्वों के संयोग के बिना संभव ही नहीं है। उसका अस्तित्व संगीत के पुट का आश्रय पा कर ही पनपता है। यह सत्य है कि भाव या मानसिक चित्र ही वह सामग्री है जिसके द्वारा काव्य-कला-विशारद दूसरे के हृदय से अपना संबंध स्थापित करता है किंतु इस सबंध स्थापना की वाहिका भाषा है जिसका कवि उपयोग करता है। संगीत का प्रादुर्भाव तो नाद से हो जाता है किंतु काव्य का प्रादुर्भाव उस समय होता है जब नाद के आधार पर शब्द-रूप-भाषा बनती

१ विशाल भारत, अगस्त १९४२, कला और जीवन का योगसूत्र, हंमकुमार तिवारी, पृ० ११३

2. "Music has charms to soothe the savage breast, to soften rocks, and to bend the knotted oak."

The New Dictionary of Thoughts, Page 414

३. संगीत सुनने की कला, ठाकुर जयदेव सिंह, सारंग, ७ दिसम्बर १९५४

है। अतः काव्य के लिए संगीत का सहयोग अनिवार्य हो जाता है। “संगीत को काव्य की अपेक्षा नहीं रहती पर काव्य एक प्रकार से संगीत के गुणग्रहण किए बिना रह नहीं सकता। इसका कारण यह है कि संगीत को स्वर का आश्रय होता है और काव्य को वर्ण का। स्वर स्वतंत्र है पर वर्ण स्वर सापेक्ष है।”

यह तो निश्चित है कि संगीत का क्षेत्र कविता की अपेक्षा कम विस्तृत है। जहाँ काव्य की पहुँच स्थूल, बाह्य और मनुष्य के आन्तरिक जीवन तक होती है वहाँ संगीत का क्षेत्र केवल मानव के आन्तरिक जगत की क्रियाओं और प्रतिक्रियाओं तक ही सीमित रहता है। संगीत केवल भाव और मानसिक परिस्थितियों को ही प्रकट कर सकता है। काव्य में इसका क्षेत्र विस्तृत रहता है। काव्य बाह्य एवं आन्तरिक दोनों ही दशाओं का वर्णन कर सकता है। विषय की विविधता जैसी काव्य में रहती है संगीत में नहीं होती। किंतु हमें यह भी स्मरण रखना चाहिये कि आन्तरिक जगत के अन्तर्द्वन्द्वों के शमन में संगीत अपना प्रतिद्वन्द्वी नहीं रखता। आधार की सूक्ष्मता, आनंद की विपुलता और सार्वभौमता के कारण संगीत सभी कलाओं से उत्कृष्ट है। कोई भी प्रगतिशील राष्ट्र अथवा व्यक्ति संगीत की उपेक्षा नहीं कर सकता।

✓ संगीत एवं काव्य के पारस्परिक संबंध के उपादान

काव्य मानव-एकता की प्रतिष्ठा करने की एक साधना है जिसमें भावों एवं कल्पना का प्राधान्य रहता है। भावना द्वारा कवि संगीत की सृष्टि किया करता है और कल्पना द्वारा अपने वर्णवस्तु का चित्र उपस्थित करता है। इस प्रकार कविता की अभिव्यक्ति शब्दों में संगीत और चित्र के द्वारा होती है।

संगीत के उपादान

राग—संगीत में राग एक ऐसा विधान है जिसके द्वारा प्रत्येक रस के विशिष्ट भावों का प्रकाशन किया जाता है। विभिन्न स्वरों के सुन्दर तथा समुचित मेल से विशिष्ट रागों के गाने से विशिष्ट चित्र अंकित होते हैं। यथा—किसी की अटपटी अलके और क्लान्त-भ्रात मुद्रा, तो किसी के नयनों में उल्लास का बसंत, किसी के आनन पर उषःकालीन लालिमा, तो किसी के नेत्रों में उमड़ी हुई दुख की काली बदरी, किसी के अधरो पर विहँसती ज्योत्स्ना तो किसी के अधकार में चमकते अश्रुकण। स्वरों के अपूर्व सयोग से रागों के माध्यम द्वारा गायक प्रत्येक प्रकार के भाव का चित्र अंकित कर देता है। अतः यदि काव्य का भाव उसी भाव को प्रकट करने वाले राग में उतारा जाय तो इससे न केवल काव्य का सौंदर्य ही द्विगुणित होता है वरन् काव्य में जीवन प्रकट हो जाता है और भाव की सरल, स्पष्ट तथा उपयुक्त

व्यजना के द्वारा उस भाव का स्वरूप मूर्तिमान् होकर नेत्रों के सम्मुख अंकित हो जाता है। साहित्य के भावों में संगीत के इस उचित सयोग से शब्दों के अर्थ तीव्रतम तथा सरलतम रूप में स्पष्ट होते चले जाते हैं और तब उसकी अनुभूति में मानव को नैसर्गिक आनन्द प्राप्त होता है। संगीत के स्वरों से किस प्रकार भावों तथा रस का सृजन किया जा सकता है इसकी विवेचना आगे की जायगी।

संगीतमय भाषा

अपने काव्य को माधुर्य और सार्वभौमता के गुण से अलंकृत करने के लिए कवि की भाषा संगीत का आश्रय ग्रहण करती है।

“भाषा संसार का नादमय चित्र है, ध्वनिमय स्वरूप है। यह विश्व की हृत्तन्त्री की झंकार है जिसके स्वर में वह अभिव्यक्ति पाता है।” भाषा भावों के अभिव्यजन का साधन है। भाषा ही वह माध्यम है जिसके सहयोग से कवि अपने अन्तरतम में निहित भावानुभूति को अभिव्यक्त करने का प्रयास करता है। भाषा की इसी विशेषता को लक्ष्य कर कोन्स्तान्तिन फेदिन ने कहा था—“लेखक की कला की बात करते समय हमें सबसे पहले भाषा की बात करनी चाहिये। भाषा वह चीज है और सदा रहेगी जिससे लेखक अपनी इमार्त खड़ी करता है। साहित्य की कला शब्दों की कला होती है। साहित्य के रूपगठन जैसा महत्वपूर्ण तत्व भी भाषा के महत्व से गौण होता है। कोई साहित्यिक कृति कभी अच्छी हो ही नहीं सकती अगर उसकी भाषा दरिद्र हो।” भावों के अभिव्यजन का अनिवार्य माध्यम होने के फल-स्वरूप भाषा साहित्य में अपना विशिष्ट महत्व रखती है।

यह नितान्त सत्य है कि कविता का भाव हृदय में स्वतः ही उत्पन्न होता है किन्तु अनुभूत भाव कल्पना अथवा विचार को सुन्दर शब्दों में व्यक्त कर देना ही कला का कर्म है। पर कविता का वास्तविक प्रभाव डालने के लिए जितनी आवश्यकता अपूर्व भाव की है उतनी ही अधिक सुन्दर भाषा की भी। इसी लिए अलेक्सी टाल्स्टाय ने कहा था—“भाषा विचार का साधन है। भाषा का इस्तेमाल लापरवाही से करने का मतलब है विचार में लापरवाही करना।”

जैसा कि पूर्व भी कहा जा चुका है काव्य केवल भाव ही नहीं है और न एकमात्र भावों की अभिव्यक्ति ही श्रेष्ठ तथा उत्कृष्ट काव्य-कृति कही जा सकती है। जब तक इस अभिव्यक्ति में सौंदर्य तथा माधुर्य नहीं होता तब तक वह वास्तविक काव्य का रूप धारण

१. गद्य-पथ, सुमित्रानन्दन पन्त, प्रवेश, पृ० १४

२. लेखक और उसकी कला, कोन्स्तान्तिन फेदिन, (अनुवादक अमृतराय) आलोचना, अक्टूबर १९५१, पृ० ४६

३. वही, पृ० ५०

नही कर सकती । अतः सौंदर्य तथा माधुर्यमय रूप प्राप्त करने के लिए कविता की भाषा को संगीत का आश्रय ग्रहण करना पड़ता है । कवि का हृदयगत भाव कल्पना से अनुरंजित हो संगीतमयी भाषा के द्वारा ही व्यक्त होकर काव्य का रूप धारण करता है । अतः कविता की भाषा में संगीत तत्व का समावेश अनिवार्य है । कविता की भाषा में संगीत की उपादेयता को लक्ष्य कर ही पं० रामचन्द्र शुक्ल ने कहा था—“कविता की भाषा में इसके अलावा नाद-सौंदर्य पर भी ध्यान रखना पड़ता है ।” काव्य की भाषा में संगीत के महत्वपूर्ण स्थान को स्वीकार करते हुये श्री रवीन्द्रनाथ ने भी कहा है—“असीम जहाँ सीमा हीनता में अदृश्य हो जाता है वही संगीत है । असीम जहाँ सीमा के भीतर रहता है वही चित्र है । चित्र है रूपराज्य की कला और संगीत अरूप राज्य की । कविता जो उभयचर है, चित्र के भीतर फिरती और गान के भीतर उड़ती है क्योंकि कविता का उपकरण है भाषा । भाषा में एक ओर अर्थ है और दूसरी ओर स्वर । अर्थ की शक्ति से गठित होती है छवि और स्वर के योग से होता है गान ।” सुकवि की भाषा में संगीत का संयोग अनजाने ही स्वतः होता जाता है । अनुभूति की तन्मयता में कलाओं का स्वरूप विभिन्न नहीं रहता । कवि संगीतज्ञ बन जाता है, प्रत्येक शब्द में ध्वनि गूँजने लगती है । अक्षर-अक्षर गाने लगते हैं । यही कला का उच्चतम स्वरूप है । जहाँ सौंदर्य अपने श्रेष्ठतम रूप में प्रस्फुटित होता है । मधुरिमा उसका गुण नहीं अनिवार्य अंग बन जाती है । काव्य और संगीत मौन होकर परस्पर एक दूसरे का आलिंगन करते हैं । सौंदर्य की इस सम्मिलित नूतन छटा में दोनों एक दूसरे को अलग-अलग पहचान नहीं पाते । वस्तुतः काव्य स्वतः संगीत बन जाता है । इसी को लक्ष्य कर कहा है—कविता शब्दों के रूप में संगीत है और संगीत स्वर के रूप में कविता है ॥

काव्य की भाषा को संगीत-सौंदर्य प्रदान करने के कौन-कौन से उपादान हैं तथा शब्द-संगीत को उत्पन्न करने के लिए क्या गुण अनिवार्य हैं । इसकी विवेचना कृष्णभक्तिकालीन संगीत की भाषागत विशेषताये शीर्षक अध्याय में की जायेगी ।

। लय—कविता में लय का बंधन संगीत की महत्ता की स्वीकृति का ही लक्षण है । ताल, लय और स्वर द्वारा संगीत में हमारे मनोभावों को तरंगित करने की अद्भुत क्षमता है । अतः कविता लय के माध्यम से संगीत का आश्रय ग्रहण करके हमारे मनोवेगों को तीव्र भाव से जागृत और उत्तेजित कर देती है । लय काव्य को स्वाभाविक रूप से संगीतात्मकता प्रदान करती है और अपनी इस किञ्चित् संगीतमयता के कारण माधुर्य और सरसता तो भावों के साथ लाती ही है साथ ही एक प्रवाह, शक्ति और लोच भी उत्पन्न कर देती है ।

काव्य के उपादान

शब्द—संगीत पर भी साहित्य का प्रभाव पद-पद पर देखा जाता है । संगीत का प्रधान

१. चिंतामणि, पं० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० २४४

२. माधुरी, ज्येष्ठ १९३२, ललित कला क्या है, नलिनी मोहन सान्याल, पृ० ६०६

अग ध्वनि या स्वर है। दूसरे प्रधान अंगों में शब्द (गीत, बोल) और लय है। एकमात्र ध्वन्यात्मक संगीत वाद्ययंत्रों में ही होता है। कठ-संगीत साहित्य ही की नींव पर खड़ा रहता है।

यद्यपि संगीत में स्वर प्रधान है शब्द गौण किंतु फिर भी शब्दों की पूर्णतया उपेक्षा नहीं की जा सकती। गायन में शब्द पर्याप्त महत्व रखते हैं और रस-निष्पत्ति में अत्यधिक सहायक होते हैं। कुछ गायकों का संगीत समाप्त हो जाने पर भी यह ज्ञात नहीं हो पाता कि गायन के बोल क्या थे। यह महान त्रुटि है। शब्दों के स्पष्ट उच्चारण भाव समझाने में सहायक होते हैं जिसके कारण गायन और भी मधुर, सरस और सरल प्रतीत होता है। संगीत जिस भाव को केवल स्वरों के संकेत मात्र से अवगत कराता है, कविता उसे रूप दे कर हृदय-पटल पर अंकित कर देती है। ध्वन्यात्मक रूप से संगीत जितना उपयोगी होता है, वर्णात्मक काव्य का संयोग पाकर उसकी उपयोगिता और भी बढ़ जाती है। अतः संगीत में स्थायित्व उत्पन्न करने के लिए काव्य का सहारा लेना ही पड़ता है और संगीत-कला अपना अस्तित्व प्रदर्शित करने के लिए जब काव्य-कला का आश्रय ग्रहण करती है उसकी रमणीयता एवं सौंदर्य द्विगुणित हो उठता है।।

सारांश में कह सकते हैं कि संगीत-कला और काव्य-कला में अन्योन्याश्रय भाव है। संगीत साहित्य के लिए उतना ही उपयोगी और आनंददायी है जितनी धरातल के लिए कुसुमावली और गगन तल के लिए आलोकमाला। संगीत के अनुशासन एवं संगीत की शृंखलाओं को तोड़ कर चलने वाले कवि बहुत कम हैं और उनसे भी न्यून उन गायकों की संख्या है जो शब्दविहीन तथा साहित्य रहित संगीत की अर्चना करते हैं। यों तो संगीत से हीन साहित्य भी दृष्टिगत होता है और साहित्य से हीन संगीत भी किंतु ऐसी अवस्था में एक के बिना दूसरा अपूर्ण ज्ञात होता है। अनुमान है कि इसी संयोग के लिए देवी सरस्वती काव्य और संगीत दोनों की अधिष्ठात्री होकर पुंडरीक के सिंहासन पर एक हाथ में पुस्तक और दूसरे में वीणा के साथ सुशोभित की गई हैं।

साहित्य में संगीत का औचित्य

पिछले पृष्ठों पर की गई साहित्य तथा संगीत के संबंध और समानताओं की विवेचना से यह स्पष्ट हो चुका है कि वही कविता अधिक प्रभावशालिनी तथा हृदयग्राहिणी होती है जिसमें सौंदर्यमयी चेतना और सुकुमार भाव संगीत की स्वरलहरियों में गुंथ कर आनन्दानुभूति को तीव्र करने वाले हो। कविता को सुन्दरतम रूप में प्रकट करने के लिए संगीत एक अनिवार्य तत्व है इससे सभी कलाकार एकमत हैं। किंतु यह अनिवार्य रूप से स्मरणीय है कि काव्यत्व और संगीतत्व एक स्तर पर ही स्थित रहें।

साहित्यकार के सम्मुख कभी-कभी ऐसी परिस्थिति भी आ जाती है जब शब्द और स्वर (संगीत) में विरोध हो जाता है और संगीत का आधिपत्य कविता की भावाभिव्यंजना

में बाधा उत्पन्न करने लगता है। ऐसे समय में कुशल कलाकार को संगीत के नियमों को तनिक शिथिल कर देना चाहिए क्योंकि काव्य का प्राथमिक आधार शब्द है स्वर गौण। काव्य में जितना महत्व शब्द को दिया जा सकता है उतना स्वर को नहीं।

मराठी संगीत के प्रख्यात साधक श्री पंडित रावनगरक का भी विचार है कि—“कविता को संगीत में मुख्य रूप से नहीं लेना चाहिए। इसलिए कि कविता शब्द-चमत्कार पर आधारित है और संगीत राग पर। कविता एक हृद तक ही संगीत में महत्व रख सकती है अन्यथा स्वर अथवा शब्द भग का दोष बना ही रहता है।”^१

अतः साहित्य तथा संगीत का समन्वय उस समय तथा उस सीमा तक ही करना चाहिये जहाँ तक संगीत के सम्पर्क से साहित्य में रमणीयता और सौंदर्य की वृद्धि हो।

तृतीय अध्याय

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत प्रेरणा के उपादान

आध्यात्मिक महत्ता तथा कवि रूप

जेम्स एच० कजिन्स का कथन है कि—“धर्म को भारत अपने जीवन का केवल एक अंग ही नहीं समझता है किन्तु वही उसका जीवन है।”^१ भारतीय संस्कृति धर्म का आश्रय लेकर उसी की छात्रछाया में विकसित हुई है। भारतीय जीवन के अंगप्रत्यंग पर आध्यात्मिकता की अमिट छाप अंकित है। जीवन में निहित इस आध्यात्मिक महत्ता के कारण ही भारतीय संस्कृति में पनपने वाली प्रत्येक कला का उच्चतम-ध्येय आध्यात्मिक आनंद प्रदान करना रहा है। भारतीय कला का प्रधान लक्ष्य पार्थिव आनंद की तृप्ति अथवा कोई वैषयिक लाभ या शृंगारिकता को उद्दीप्त करना और विषयोपभोग में प्रवृत्त कराना नहीं माना गया वरन् वह भक्ति, धर्म और उपासना प्रधान रही है। अस्तु उसके अन्तर्गत लोक-रजन का दृष्टिकोण गौण रूप में ही निद्वारित होता आया है।

सभी कलाओं में अध्यात्मपक्ष की प्रधानता होने के कारण हमारी भारतीय संगीत कला भी प्रारम्भ से ही धर्म का आधार ले कर चली है। हमारे यहाँ संगीत-कला का चरम आदर्श मोक्ष प्राप्ति, आत्मा से परमात्मा का मिलन तथा परम शांति को प्रदान करना माना गया है। संगीतरत्नाकरकार ने कहा है—“उस गीत के माहात्म्य की कौन प्रशंसा करने में समर्थ है। धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष को प्राप्त करने का यही एक साधन है।”^२

जहाँ संगीत है वही ईश्वर निवास करते हैं। स्वयं विष्णु नारद जी से कहते हैं—“हे नारद ! न तो मैं वैकुण्ठ में रहता हूँ और न योगियों के हृदय में, अपितु मेरे भक्त जहाँ गान करते हैं वही मैं निवास करता हूँ।”^३

१. भारतीय कला के आदर्श, लक्ष्मीकांत त्रिपाठी, सरस्वती १९२५, पृष्ठ ५८८

२. तस्य गीतस्य माहात्म्यं कः प्रशंसितुमीशते ।

धर्मार्थकाममोक्षाणामिदमेवैकसाधनम् ॥

संगीत रत्नाकर, अध्याय ३०, प्रकरण १

३. नाऽहं वसामि वैकुण्ठे योगिनां हृदये न च ।

मद्भक्ता यत्र गायन्ति तत्र तिष्ठामि नारद ॥

संगीत—पारिजात, अहोबिल, पृ० ५, श्लोक संख्या १६

ईश्वर प्राप्ति के लिए सगीत प्रधान साधन है क्योंकि स्वयं भगवान ने कहा है—
हे वरानने मेरी जैसी प्रीति गधर्व-विद्या मे है वैसी न धी मे है, न नमक मे है और न गुग्गुलु
मे है ।^१

पार्वतीपति महादेव गीत से अत्यन्त सतुष्ट होते हैं तथा गोपी-पति (भगवान् कृष्ण)
जो अनंत हैं वे भी सगीत ध्वनि के वशीभूत हैं ।^२

शास्त्रो मे कहा गया है कि मनुष्यो द्वारा गायन, वादन तथा नृत्य तल्लीनता से किया
गया हो तो वह भगवान् विष्णु को प्रसन्न कर देता है ।^३

यही नहीं वीणा बजाने के तत्व को जानने वाला, श्रुतियो तथा स्वरों के जाति-भेद
को समझने वाला तथा ताल के 'काल माप' (मात्रा परिमाण) को जानने वाला अप्रयास ही
मोक्ष-मार्ग की ओर अग्रसर होता है ।^४

भागवत्कार ने सगीत की आध्यात्मिक महत्ता की ओर सकेत करते हुए कहा है—
“दोष-निधि कलियुग मे महान् गुण है कि भगवान् कृष्ण के कीर्तन से मनुष्य लौकिक आसक्ति
से छूट जाता है ।”^५

श्री बल्लभाचार्य का मत है कि भगवान् के गुणों के गान से भक्त में ईश्वरीय गुण आ
जाते हैं— “जब तक भगवान् अपनी महती कृपा भक्तों को दे तब तक साधन-दशा में ईश्वर के
गुण-नाम के कीर्तन ही आनन्द देनेवाले होते हैं । ईश्वर के गुणगान में जो आनन्द है वह लौकिक
पुरुषों के गुणगान में नहीं तथा जैसा सुख भक्तों को भगवान् के गुणगान में होता है
वैसा सुख भगवान् के स्वरूप ज्ञान की मोक्ष-अवस्था में भी नहीं होता । इसलिए सदानन्द

१. न धृते तादृशी प्रीतिर्नक्षारे न च गुग्गुले ।

यादृशी चैव गांधर्वे मम प्रीतिर्वरानने ॥

The Krishna Pushkaram Souvenir, 'Hindu Music a Survey, Polava-
rapu Ramchandra Rao, Page 92

२. गीतेन प्रीयते देवः सर्वज्ञः पार्वतीपतिः ।

गोपीपतिरनं तोऽपि गीतध्वनिवंशगतः ॥ स्वरमेलकलानिधि, रामामात्य, पृ० ११

३. देवस्य मानवो गानं वाद्यं नृत्यमनन्धितः ।

कुर्याद्विष्णोः प्रसादार्थमिति शास्त्रे प्रकीर्तितम् ॥

संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० ५, श्लोक १५

४. वीणावादनतत्त्वज्ञः श्रुतिज्ञाति विशारदः ।

तालज्ञश्चाप्रयासेन मोक्षमार्गं नियच्छति ॥

संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० ६, श्लोक १८

५. कलेर्दोषनिघे राजन्नस्ति ह्येको महान्गुणः ।

कीर्तनादेव कृष्णस्य मुक्तसंग परं ब्रजेत् ॥ भागवत, दशमस्कंध, अध्याय ३, श्लोक ५१

ईश्वर में भक्ति करने वाले भक्तों को सब लौकिक साधन छोड़कर भगवान के गुणों का गान करना चाहिए । ऐसा करने से भक्त में ईश्वरीय गुण आ जायेंगे ।”

राग-दर्पण ग्रंथ में फकीरल्ला ने कहा है कि संगीत की ध्वनि भक्ति का सदेश सुना कर उचित मार्ग की ओर जाने के लिए प्रेरित करती है—“और प्रशंसा का गान उस वादक (रसूल पैगम्बर) के प्रति अर्पित करना उचित है जिसकी हिदायत (मार्गनिर्देश) रूपी सितार की उच्च ध्वनि ने भटकते हुआ को ठीक मार्ग पर आने की आकांक्षा उत्पन्न कर दी और असीम भक्ति के लक्ष्य पर पहुँचा दिया ।”

रवीन्द्रनाथ ठाकुर का विचार है कि संगीत में ईश्वर से साक्षात्कार कराने की असीम शक्ति निहित है । संगीत की आध्यात्मिक महत्ता पर मुग्ध होकर उनके हृदय के भावुक उद्गार गा उठते हैं—

जानि आसि एइ गानेर बले
बसि गए तोमारि सम्मुखे
प्रांन दिए जार नागाल नाइ पाइ
गान दिए सेइ चरण छुए जाइ ।^१

अर्थात्—मैं यह जानता हूँ कि इसी गान के बल से मैं तुम्हारे सम्मुख बैठने के योग्य होता हूँ । प्राण और मन देकर भी जिसके समीप मैं नहीं आ सकता था गान देकर उसी के चरण छू लेता हूँ ।

यही नहीं भारतीय संगीत की धार्मिक महत्ता पर प्रकाश डालते हुए रवीन्द्रनाथ कहते हैं—“मुझे ज्ञात होता है कि भारतीय संगीत धार्मिक व्याख्या से परिपूर्ण मानवी अनुभवों की अपेक्षा दैनन्दिन अनुभूति से अधिक संबंध रखता है । संगीत का आध्यात्मिक मूल्य है । यह

१. महतां कृपया यावद्भगवान् दययिष्यति ।

तावदानंदसंदोहः कीर्त्यमानः सुखाय हि । ४

महतां कृपया यद्वत्कीर्तनं सुखदं सदा ।

न तथा लौकिकानां तु स्निग्धभोजनरुक्षवत् । ५

गुणगाने सुखवाप्तिर्गोविंदस्य प्रजायते ।

यथा तथा शुकादीनां नैवात्मनि कुतोन्मत्तः । ६ ।

तस्मात्सर्वं परित्यज्य निरुद्धैः सर्वदा गुणाः ।

सदानंद परैर्गोपाः सच्चिदानंदता ततः । ६

निरोध-लक्षण-षोडश ग्रंथ, भट्ट रमानाथ शर्मा ।

२. सार्नातह और मानकुतूहल, हरिहर निवास द्विवेदी, पृ० ५३-५४

३. गीतांजलि, रवीन्द्रनाथ ठाकुर

दैनन्दिन घटनाओं से आत्मा को मुक्त करता है और आत्मा एव परमात्मा के सबध का गीत गाता है ।..... हमारा संगीत श्रोता को दिन-दिन के मानवीय सुख-दुःख से दूर हटाकर, सृष्टि के मूल विश्रान्ति और त्याग की ओर ले जाता है ।”^१

गायनाचार्य प० विष्णु दिगम्बर जी संगीत को मोक्ष प्राप्ति का साधन मानते हैं—

“संगीत भी एक स्वर्गीय वस्तु है । यदि उसे ‘वसुधा की सुधा’ कहा जाय तो अत्युक्ति न होगी । सत्संगीत मनुष्य की आत्मा को इस तापत्रयपूर्ण नरधाम से ऊँचा उठाकर क्षण काल के लिए ऐसे अमरलोक में ले पहुँचाता है जहाँ चारों ओर सुख-शांति का साम्राज्य छाया हुआ होता है ।”

ठाकुर जयदेव सिंह जी का भी विचार है कि संगीत ईश्वर प्राप्ति का साधन है ।^२

कथक शैली के सुप्रसिद्ध नर्तक श्री लच्छू महाराज ने अनंत सौंदर्य की प्राप्ति को ही कलाकार के जीवन की सफलता कहा है —

“आत्मा के समीप पहुँच कर सौंदर्य पर्यवेक्षण के चरम आनंद को प्राप्त करने में यदि कोई नृत्यकार अथवा कलाकार सफल नहीं हो सका हो, तो मैं उसकी सारी कला के प्रति, प्राप्त प्रशंसा के प्रति खेद ही प्रगट करूँगा ।”^३

प्रसिद्ध संगीतज्ञ श्री सियाराम जी तिवारी भी मानते हैं कि “संगीत दैवी विद्या है । यह चंचल चित्तवृत्ति के निरोध के द्वारा योग-साधन का सा आनंद देती है ।”^४ उनकी दृष्टि में भारतीय शास्त्रीय संगीत का लक्ष्य आत्मशांति होना चाहिये । इस विद्या के द्वारा उच्चतम आध्यात्मिक आनंद प्राप्त होता है और अंततोगत्वा मुक्ति लाभ होता है ।

श्री कानन भी संगीत को दिव्यकला मानते हैं ।^५

१. संगीत, मार्च १९४६

२. गायनाचार्य प० विष्णु दिगम्बर जी से साक्षात्कार, मुकुटधर पांडेय, पृ० ७००, माधुरी, दिसंबर १९२७

३. संगीत सम्बन्धी वार्ता करते हुए ठाकुर जयदेव सिंह जी ने लेखिका के सम्मुख यह विचार व्यक्त किया था ।

४. संगीत, नवम्बर १९५३, कथक शैली के सुप्रसिद्ध नर्तक—श्री लच्छू महाराज श्री सत्य, पृ० ७६२

५. संगीत, मई १९५५, पृ० ३०

६. संगीत, फरवरी १९५५, पृ० ४३

श्री प्रानलाल देवकरन नान्जी संगीत को ईश्वर का दिया हुआ वरदान कहते हैं ।^१

महाराज श्री शिरीशचन्द्र नदी का कथन है कि रस की अनुभूति करा कर संगीत ब्रह्मानन्द प्रदान करता है ।^२

पं० ओंकारनाथ ठाकुर का तो विचार है कि साध्य के साथ एकाकार होने के लिए भक्त का स्वर में तल्लीन होना अनिवार्य है । यही कारण है कि भक्तों की कविता में संगीत घुल मिल गया है ।—“भक्त के लिये संगीत मुख्य साधन है । भक्ति में तन्मयता, तद्रूपता पाने के लिये स्वर में तल्लीन होना पड़ता है, भक्तों की कविता में संगीत घुलमिल गया है ।^३

न केवल भारतीय वरन् पाश्चात्य कलाकारों ने भी संगीत को ईश्वर से सम्बद्ध माना है । कुमारी ह्वील्स योम का कहना है—“ मैं संगीत को मनोरजन का साधन मात्र नहीं मानती बल्कि जीवन के निर्माण का एक प्रधान उपकरण मानती हूँ । अगर हमें ईश्वर में विश्वास है तो वह भी इसी संगीत की विराट धारा में व्याप्त है । आप संगीत की वेगमयी धाराओं में अपने को डुबो दीजिये और इतना डुबोइए कि फिर आपको विश्व के प्रत्येक पदार्थ से संगीत की मधुर ध्वनि ही फूटती हुई सुनाई पड़े तब उस उच्च स्वर पर आपको ईश्वर के विराट एव दिव्य रूपों के दर्शन होंगे । हमारा ईश्वर संगीत से परे नहीं है । वह संगीत की स्वर लहरियों में ही रम रहा है, इसलिए ही संगीत में संजीवनी शक्ति प्रच्छन्न है, जो मुर्दों में भी प्राण प्रतिष्ठा कर सकती है ।”^४

कुमारी एलबोल ने कहा है—“संगीत ही स्वयं ईश्वर है और ईश्वर ही संगीत है । दोनों एक दूसरे से अलग नहीं किए जा सकते । जिसने संगीत की अमर साधना कर ली मानो उसने सर्व शक्तिमान ईश्वर को भी प्राप्त कर लिया ।”^५

1. “God has bestowed Music upon us as a gift together with its manifold blessings. Like a true friend it enhances our happiness and curtails our sorrows. It pleases and soothes both the rich and the poor, men and women, and castes and creeds without distinction.”

The Krishna Pushkaram Souvenir, ‘Music’, D.P. Nanjee, Page 136

2. “By clearly expressing the Rasa and enabling men to taste there of it gives the wisdom of Brahma, whereby they may understand how every business is unstable, from which indifference to such business and therefrom arise the highest virtues of peace and patience and thence again may be won the bliss of Brahma.”

The Krishna Pushkaram Souvenir, ‘Synthesis of Musical Cultures,’ Maharaja Srischandra Nandy, Page 99

३. संगीत, मार्च १९४२, पृ० २४६

४. संगीत, फरवरी १९५५, पृ० २६

५. संगीत पर जिन्दा रहने वाली विश्व की प्रथम महिला कुमारी एलबोल लोरा—उमेश जोशी, संगीत, पृ० ६०६, सितंबर १९५३

मिल्टन ने ईश्वर-ज्ञान को संगीतमय माना है —“ईश्वरीय ज्ञान कैसा मनोहर है । न कठोर है और न कटु जैसा कि मद बुद्धि के लोग सोचते हैं वरन् वह संगीतमय है जैसी एक पोलोट की वीणा होती है ।”¹

मिल्टन संगीत का सबध ईश्वर से जोड़ता है और उसे अत्यधिक पवित्र समझता है -

In song and dance about the sacred hill
Mystical dance which yonder story sphere
Of planets and of fixed in all her wheels,
Resembles nearest, mazes intricate,
Eccentric, intervolved yet regular
Then most, when most irregular they seem ;
And in their motions harmony divine
So smooths her charming tones, the God's own ear
Listens delighted. ²

संगीत-कला आध्यात्म की ओर उन्मुख करती है । यह एकमात्र कल्पना ही नहीं है वरन् इसमें महान् सत्य छिपा हुआ है । जीवन का उच्चतम ध्येय होता है आत्मा का परमात्मा से सामंजस्य होना । परमतत्त्व के इस साक्षात्कार के लिये यह अनिवार्य है कि हृदय की चंचल-वृत्तियों को सासारिक वैभव तथा वासनाओं से मोड़ कर उस ओर उन्मुख कर दे जो इन सांसारिक बंधनों से कहीं अधिक आकर्षक तथा मोहक है । चिंतन, श्रवण तथा गुह्य उपदेश परब्रह्म के उस अनंत सौंदर्यशील रूप की भाँकी दिखा देते हैं जिससे कि मनुष्य की वृत्ति उस ओर भी अग्रसर होने लगती है । किन्तु यहाँ यह आवश्यक होता है कि उसकी चंचल वृत्तियों को बढाने के लिए सुगम पथ प्राप्त हो और उसमें इतनी शक्ति हो कि वह उन चंचल-वृत्तियों को पुन किसी ओर उन्मुख न होने दे वरन् उनको निरन्तर उसी ब्रह्म की सौंदर्य-साधना में लीन करके स्थिर रखे ।

संगीत में जनरजन की अद्भुत शक्ति है जिससे कि मनुष्य उस ओर प्रेरित हो जाता है । संगीत-साधना के लिए तन्मयता अनिवार्य है । संगीत के स्वरो को साधने के लिए अहंभाव तथा अन्य बाह्य भावनाओं को त्याग कर, मन को एकाग्र कर सभी इन्द्रियों को उसी में केन्द्रीभूत करना होता है जिसके कारण तन्मयता की अवस्था प्राप्त होती है । इस तन्मयता में संगीतज्ञ अन्तर्मुख होकर इतना लीन हो जाता है कि उसे बाह्य जगत पर दृष्टि डालने का अवकाश ही नहीं मिलता । बाह्य आडंबरों तथा बधनों की उपेक्षा कर वह संगीत के स्वरो

1. How charming is Divine philosophy. It is not harsh and crabbed as dull fools suppose but musical as is a Pollot's lute.

Bartlett's Familiar Quotations, John Bartlett, Page 254

2. Milton, Book V, Page 155

में आत्मविस्मृत हो इतना खो जाता है कि समस्त संसार तथा उसकी विघ्नवाधाओं के मध्य रहता हुआ भी वह उनको देख अथवा सुन नहीं सकता ।

प्रायः देखा जाता है कि संगीतज्ञ गाते-गाते जब किसी स्वर विशेष पर स्थिर हो जाता है तो श्रोतागण की करतलध्वनि गूँजने लगती है तथा ताल की कितनी ही मात्राये निकल जाती है किन्तु संगीतज्ञ उनसे तनिक भी विचलित न होकर उसी स्वर पर स्थिर रहता है । उसका स्वर तनिक भी कंपित नहीं हो पाता । इसका यही रहस्य है कि श्रोतागण के मध्य बैठा हुआ भी संगीतज्ञ संगीत के स्वरों में इतना बँध जाता है, आत्मविस्मृत होकर इतना खो जाता है कि संगीत के स्वरों के अतिरिक्त अन्य कोई बाह्य ध्वनि उसे सुन ही नहीं पड़ती । यही वह अवस्था है जिसको योगी परमानन्द में लीन होना कहते हैं ।

उक्त विवेचन से यह स्पष्ट हो गया है कि संगीत में इतनी शक्ति है कि वह मन को एकाग्र करके इतना स्थिर कर दे कि हृदय की चंचल वृत्तियाँ केन्द्रीभूत हो जाये और इधर उधर न भाग सकें ।

जैसा कि पूर्व कहा जा चुका है कि शिव तथा शक्ति के संयोग का परिणाम नाद है और उसी नाद से संगीत की उत्पत्ति होती है जिसके कारण संगीत के प्रत्येक स्वर से 'ॐ' की दिव्य ध्वनि झकृत होती है । अतः संगीत-साधना के द्वारा मनुष्य उसमें अप्रत्यक्ष रूप से निहित ब्रह्म से एकता सन्तुलित कर सकता है । ठाकुर जयदेव सिंह जी का कथन है कि— "नाद ही ईश्वर का दूसरा नाम है । नाद को नाद ब्रह्म की सज्ञा दी गई है । जब ब्रह्म का स्वरूप ही नाद है तो नाद-साधना के द्वारा मनुष्य बहुत सरलता से ब्रह्म को प्राप्त कर सकता है ।"^१

पं० ओंकार नाथ ठाकुर का भी मत है कि—“प्रकाश से ही परम प्रकाश दिखाई देता है । रूप से ही परम रूप नजर आता है । तद्वत् नाद ब्रह्म से ही परब्रह्म की प्राप्ति हो सकती है ।”^२

रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने भी इसी भाव को व्यक्त करते हुए कहा था—“ध्वनि की भाषा अनत के मौन जगत का एक क्षुद्रतम बिन्दुमात्र है । विश्व की अमर भाषा तो उनके इंगित द्वारा ही व्यक्त होती है । वह सदा चित्रो और नृत्य की भाषा में बोलता है ।”^३

फकीरउल्ला ने भी इस ओर संकेत करते हुए कहा है कि—“स्तुति का तराना प्रथमतः

१. लेखिका के साथ संगीत संबंधी वार्ता करते हुए ठाकुर जयदेव सिंह जी ने उक्त कथन किया था ।

२. सूर संगीत, भाग १, प्राक्कथन, पं० ओंकारनाथ ठाकुर, पृ० ३

३. विशाल भारत, जनवरी १९४२, मेरे चित्र और उनका अर्थ, रवीन्द्रनाथ, पृ० ६

उस भक्त प्रतिपालक महान सगीतज्ञ की सेवा में समर्पित करना उचित है जिसके कृपा रूपी सगीत के उपकरण आनन्द-शोकमय हैं, जिसने प्रलय और सृष्टि रूपी दो तारों वाली बीणा को निनादित कर विश्व का कल्याण किया और उसे अपनी गुण-गाथा से भर दिया ।”

वैज्ञानिक दृष्टिकोण से भी सगीत आध्यात्मिक कसौटी पर खरा उतरता है। जीवन की गति श्वास प्रक्रिया से है। हृदय की गति शून्य होते ही सम्पूर्ण शरीर निष्प्राण तथा चेतना रहित हो जाता है। श्वास की गति के द्वारा हृदय समस्त शरीर की रग-रग पर नियन्त्रण रखता है। सगीत की स्वरसाधना के लिए श्वास-क्रिया पर नियन्त्रण करना पड़ता है। श्वासक्रिया पर नियन्त्रण करते ही मनुष्य का अपने शरीर तथा उसकी गतिविधियों पर पूर्ण अधिकार हो जाता है जिसके कारण वह अपने विचारों को सन्तुलित कर सकता है। विचारों पर नियन्त्रण करने के उपरांत ही मनुष्य को अनंत आनंद की प्राप्ति होती है।

कृष्णभक्तिकालीन कवि उच्च कोटि के भक्त थे। उनका ध्येय अपने आराध्य की उपासना में पूर्णतः लीन हो कर उनको प्राप्त करना था। अस्तु सासारिक बंधनों को भूलकर अपने आराध्य के साथ एकाकार होने के लिये उन्होंने संगीत की शरण ली। “हमारे मध्यकालीन साहित्य की विभूतियाँ उस समय के युग-प्रवाह की उपज नहीं थी वरन् उनका निर्माण उन प्राचीनतम भारतीय परिवर्द्धनशील दार्शनिक परम्पराओं की ही सुदृढ़ भित्ति पर हुआ था जो न कभी बैधी थी उत्तर, दक्षिण, पूर्व या पश्चिम की भौगोलिक परिधि में और न कभी म्लान या पल्लवित हुई थी किसी राजसत्ता विशेष के बनने या बिगड़ने से ।”^{१३} “हिन्दी साहित्य के किसी भी विद्यार्थी से छिपा नहीं कि पूर्व मध्यकाल का हमारा अधिकांश साहित्य कहलाने वाला अंग दार्शनिक चेतना से भरपूर है। उसके प्रस्तुत करने वाले पेशेवर कवि नहीं थे और न किसी राजा या रईस के आदेश पर या उसकी काव्य पिपासा शांत करने के लिए अपनी लेखनी रंगनेवाले थे। काव्य-साधना के निमित्त कुछ भी लिखना उनके जीवन का ध्येय नहीं था। वे तो विशुद्ध अर्थों में तत्त्वदर्शी मानवता का पाठ पढ़ानेवाले ईश्वरीय सन्देशवाहक थे। उनकी वाणी से अमर काव्य की मन्दाकिनी प्रवाहित अवश्य हुई और ऐसी हुई कि जिमकी तुलना कदाचित् देशदेशान्तरों के, युगयुगान्तरों के काव्य-साहित्य में भी ढूँढ़े न मिलेगी ।”^{१४} किन्तु “गहराई तक पैठ कर यदि देखा जाय तो इनका यह संदेश भी किसी जाति या देश विशेष के लिए नहीं था वरन् वह था देशदेशान्तर व्यापी मानव कल्याण के लिए। क्षुद्र सकीर्णताओं से उन्मुक्त मानवता का यह संदेश प्राचीनतम परम्परागत सतत उन्नतिशील मानव जागरण के आन्दोलन की एक महाप्रबल लहर थी ।”^{१५} “अतः स्पष्ट है कि इस अज्ञेय तत्व का अन्वेषण जब रसन्तो के माध्यम से किया गया और उसकी अनु-

१. भानसिंह और भानकुतूहल, हरिहर प्रसाद द्विवेदी, पृ० ५३

२. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, कृष्णभक्ति परंपरा और मीरा, आचार्य ललिताप्रसाद सुकुल, पृ० १८६

३. काव्यचर्चा, ललिताप्रसाद सुकुल, रहस्यान्वेषण में छाया की प्राप्ति, पृ० १८५

४. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, कृष्णभक्ति परंपरा और मीरा, आचार्य ललिताप्रसाद सुकुल, पृ० १८६

भूति की अभिव्यक्ति रसयुक्त हुई तब वह काव्यक्षेत्र का अंग बन गया।^१ देश देशान्तर व्यापी मानव कल्याण के निमित्त भक्ति भावना की अनुभूति का प्रतिफल होने के फलस्वरूप कृष्णभक्तिकालीन साहित्य के निर्माण में संगीत अपनी धार्मिक प्रवृत्ति तथा पूर्व वतलायी गई विश्वव्यापी महत्ता के कारण प्रमुख माध्यम, आधार तथा उपादान बना साथ ही निम्न-लिखित परिस्थितियाँ, वातावरण तथा विशेषताये कृष्णभक्तिकालीन कवियों के साहित्य में संगीत की प्रेरणा के लिये विशेषरूप से सहायक तथा उद्दीपक हो गईं।

पूर्व परम्परा

यो तो भारतीय वाङ्मय में अग उपागो से परिपूर्ण संगीत की पुनीत एव अनिवार्य प्रतिष्ठा आदि से ही मिलती है। भारत के पुरातन ग्रंथ तथा भारतीय सभ्यता, सस्कृति, धर्म और साहित्य के आधारस्तम्भ चारो वेदों में से एक सामवेद गान के विशिष्ट रूप में ही प्रकट हुआ था। किन्तु हिन्दी साहित्य भी अपने शैशव से ही संगीत की क्रीडा में पला है। राग-रागिनियों में पदों को बद्ध कर गाने की प्रणाली जो कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य में प्रस्फुटित हुई है सिद्ध कवियों के समय से ही अपनाई गई है। विक्रम की नवी शताब्दी के लगभग होने वाले सिद्ध तथा नाथपंथी कवियों ने भी अपने पदों को राग-रागिनियों में बाँध कर गाया है। जयदेव तथा विद्यापति ने भी अपने पदों में संगीत की राग-रागिनियों को आश्रय दिया। किन्तु हिन्दी साहित्य में संगीत की राग-रागिनियों की कड़ियाँ क्रमबद्ध नहीं मिलती। वीरगाथा-काल के कवियों तथा प्रेमकाव्य के रचयिताओं ने इस परिपाटी का अनुसरण नहीं किया। वीरगाथा-काल में राजपूताने के चारण भाटों में समस्त काव्य को गा-गा कर सुनाने की प्रथा प्रचलित थी। परंपरा से चारण और भाट लोग ऐसी गाथाओं को कठस्थ रखते थे और राजदरबारों में गा-गा कर सुनाया करते थे। इस कारण वीर-काव्य गाये जाने के लिये ही लिखा गया किन्तु उसमें राग-रागिनियों का विधान नहीं है। सूफी-काव्य में संगीत का समावेश भाषा और शैली के कारण सहज रूप में तो हुआ और बाह्य साक्ष्यों^२ से भी इस तथ्य की पुष्टि होती है कि सूफी कवि अपनी रचनाओं को गा-गा कर सुनाते थे किन्तु किस धुन में अथवा किन राग-रागिनियों में वे अपने काव्यांशों को बाँधते थे इसका कोई विवरण अथवा उल्लेख नहीं मिलता। सूफी कवियों ने भी विशिष्ट राग-रागिनियों के अन्तर्गत अपने काव्यांशों की अवतारणा नहीं की। सिद्धों और नाथपंथियों के साहित्य का विकसित रूप सतकाव्य में पल्लवित हुआ। सिद्ध कवियों का अनुकरण करने के कारण संगीत संत कवियों का भी पथ प्रदर्शक बना। सत-काव्य में रागों की व्यवस्था है। इसी के समसामयिक राम काव्य में एक तो श्रेष्ठ कवि ही दो चार हुए हैं उनमें भी तुलसी ही राग-रागिनियों के दृष्टि-कोण से महत्वपूर्ण है। किन्तु हिन्दी साहित्य के आदिकाल से प्रचलित पदों को राग-रागिनियों में बद्ध करके गाने की प्रणाली का सफल विकास कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य में हुआ।

१. काव्यचर्चा, ललिताप्रसाद सुकुल, रहस्यान्वेषण में छाया की प्राप्ति, पृ० १८६

२. जायसी ग्रंथावली, रामचन्द्र शुक्ल, भूमिका पृ० १२

समय के प्रवाह में संगीत को जीवनदान मिला और कृष्णभक्ति-कालीन प्रायः सभी कवियों के काव्य में पूर्णतया लय होकर राग-रागिनियों के रूप में संगीत बिखर ही तो पड़ा। कृष्णभक्ति कालीन अधिकांश कवियों का प्रायः समस्त काव्य विभिन्न राग-रागिनियों में गाया गया है।

यद्यपि कृष्णभक्तिकालीन कवियों द्वारा प्रयुक्त राग-रागिनियों में पदों को बद्ध कर गाने की प्रणाली का प्रचलन सिद्ध नाथपंथी तथा सत कवियों में भी था किन्तु यहाँ यह न विस्मरण कर देना चाहिए कि उनके संगीत के आधार में एकता न थी। उनके दृष्ट, लक्ष्य, उपासना, भावना, अनुभूति तथा अभिव्यक्ति में पर्याप्त अन्तर था। सिद्ध तथा नाथपंथियों ने निराकार की साधना की थी। अतः उनका लक्ष्य अनाहत नाद का सुनना था। उन्हें जिस अनाहत नाद की अन्तर में अनुभूति हुई उसी की उन्होंने संगीत के द्वारा अभिव्यक्ति की। अतः यह कहा जा सकता है कि सिद्धों का संगीत उच्छ्वसित हुआ था आंतरिक अनाहत नाद की प्रेरणा से। सत कवि कबीर भी निर्गुण उपासक थे। किन्तु उन्होंने अनाहत नाद की अभिव्यक्ति संगीत के माध्यम से उसे साकार रूप का रूपक प्रदान कर की। कृष्णभक्त कवि भगवान के साकार रूप के उपासक थे। अतः उनका क्षेत्र अनाहत नाद से संबंधित नहीं था। इन कवियों ने अपने दिव्य चक्षुओं से विविध क्रीडा तथा लीला करते हुए भगवान के जिस साकार रूप का अनुभव किया उसमें उन्हें जिस आहत नाद की अनुभूति हुई उसकी अभिव्यक्ति उन्होंने संगीत के द्वारा की।

कवियों के आराध्य, विषय तथा दृष्टिकोण

कृष्णभक्तिकालीन गायक कवियों के काव्य में संगीत प्रेरणा के प्रधान उपादान है उनके आराध्य तथा उनकी रसवती लीलाये। इन गायक कवियों के दृष्ट स्वयं सिद्ध मुरलीधर अर्थात् स्वरो के अधिष्ठाता है। अतः उनके जीवन की रग-रग तथा उनका प्रत्येक क्षण संगीतमय है। सिद्ध संगीतज्ञ होने के कारण उनके जीवन की विविध क्रीडाओं में संगीत एक अनिवार्य तथा प्रमुख अंग है। उनकी प्रायः समस्त क्रियाओं से संगीत संबंधित है। उनकी प्रत्येक लय में संगीत की ध्वनि झकृत होती है। कृष्णभक्तिकालीन भक्तों ने भगवान की जिस लीला का अपने दिव्य चक्षुओं से आनंद प्राप्त किया उसी को उन्होंने पदों में गाकर सत्कार रूप प्रदान किया है। अतः कृष्ण की उपासना करने के कारण संगीत का समावेश कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में स्वाभाविक रूप से स्वतः ही हो गया है।

कृष्ण-काव्य में कृष्ण की लीलाओं का गान पारलौकिक दृष्टिकोण से प्रमुख रहा है। भगवान कृष्ण के लोकरंजक और लोकरक्षक दोनों ही रूप कृष्ण-साहित्य में मिलते हैं। कृष्ण के इन दोनों रूपों के वर्णन के कारण उसमें सभी रसों का समावेश हो गया है जिसके फल-स्वरूप प्रायः प्रत्येक रस से संबंधित संगीत की राग-रागिनियों को कृष्ण-साहित्य में स्थान मिल सका है। सभी प्रकार की राग-रागिनियों के लिए स्थान होने के कारण भी संगीत कृष्ण-भक्त कवियों को विशेष रूप से आकर्षित कर सका।

कृष्णभक्तिकालीन कवियों की वृत्ति कृष्ण के लोकरजन रूप का वर्णन करने में ही अधिक लीन हुई है। उनके वर्णन का विषय प्रायः कृष्ण-जन्म की वधाई, रास, होली, वसन्त, वर्षा, मल्हार आदि है। प्रथमतः ये सभी लीलाये आदि से अनन्त तक इतनी सरस और मानव-हृदय की विविध रागात्मिका वृत्तियों को उत्तेजित करने वाली है कि उनके गुण-गान के क्षणों में वैविध्यपूर्ण सगीत का सहसा प्रवहमान हो जाना पूर्णरूप से नैमर्गिक है। साथ ही इन सभी लीलाओं में सगीत का प्रमुख रूप से समावेश होता है। कृष्ण-जन्म के साथ ही गोपग्वालों द्वारा वाद्ययंत्रों की सगीत में नृत्य करते हुए मागलिक गीतों का गायन गूँजने लगता है। आश्विन की पीयूषवर्षिणी पूर्णिमा के दिन चन्द्रमा की विहँसती ज्योत्स्ना में गोपी तथा कृष्ण के पैरों के धुँधरुओं की झंकार समस्त वातावरण में झकृत हो जाती है। आपाड़ की घनघटाओं के बरसते ही राधा-कृष्ण तथा गोपियाँ हिडोला झूलते हुए मल्हार गाने लगते हैं। वसन्त की सुषमा विकीर्ण होते ही झोंझ, मँजीरे, डफ़ लेकर उन्मत्त होकर नाचते-गाते कृष्ण तथा ग्वाल-बाल होली की धूम मचा देते हैं। इस प्रकार इन सभी लीलाओं तथा उत्सवों में गान, वादन तथा नृत्य का विशेष रूप से आयोजन होता है। मागलिक तथा आनन्दप्रद गीतों के साथ बाँसुरी, पखावज, डफ़, महुवरि आदि विविध वाद्ययंत्र बजते हैं। इन सगीतमय प्रसंगों का आधार लेने के कारण कृष्णभक्ति कालीन साहित्य में भी सगीत का समावेश प्रचुर मात्रा में हुआ है।

— कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रेम-भाव का व्यापक चित्रण हुआ है। जहाँ तक वात्सल्य में सने मातृ हृदय के प्रेम और दुलार भरे भावों का प्रश्न है उसमें तो संगीत एक प्रधान तत्व है ही। प्रत्येक माँ के हृदय का ममत्व, अनुराग तथा दुलार संगीत की लोरियों में ही साकार रूप प्राप्त करता है। किन्तु रसराज शृंगार प्रेम के रतिभाव के सयोग-विप्रलभ दोनों अंगों में संगीत प्रवाहित रहता है। मिलन के क्षणों में भावुक हृदय का तार-तार झन-झना उठता है, कोमल कल्पना राग के स्वरों में प्रवाहित होने लगती है। विरहिणी महादेवी जी तभी तो मिलन-सुख के मधुरिम गीतों को स्मरण कर कहती है —

जो तुम आ जाते एक बार

कितनी करुणा कितने संदेश

पथ में बिछ जाते बन पराग

गाता प्राणों का तार तार

अनुराग भरा उन्माद राग ।^१

(वियोग में संगीत का स्वर और भी निखर उठता है। वेदनामय मगीत जीवन का मधुरतम संगीत होता है। अत्यन्त विषादपूर्ण भावों में ही मधुरतम संगीत की सत्ता स्वीकार करने वाले पाश्चात्य कवि शेली ने कहा है —

Our sweetest songs are those,
That tell of saddest thoughts.¹

(चिरहीजन की सिहरन, टीस और उद्गार जब इतने प्रबल हो जाते हैं कि नन्हें से हृदय की सीमाओं में सीमित रह पाना उनके लिये असंभव हो जाता है तब वह संगीत का रूप ग्रहण कर गान या कविता बन कर बिखर पड़ते हैं —)

वियोगी होगा पहिला कवि
आह से उपजा होगा गान
उमड़ कर आँखों से चुपचाप
बही होगी कविता अनजान ।^१

पुराकाल में आदि कवि की करुणा जब विगलित हो गई थी तब अनायास ही उनका संगीत निम्नलिखित छन्द के रूप में मुखरित हो उठा था —

मा निषाद प्रतिष्ठां त्वमगमः शाश्वतीः समाः ।
यत्क्रौंचमिथुनादेकमवधीः काममोहितम् ॥^१

यशोधरा की वेदना चरम सीमा पर पहुँच कर रागमय होकर बह निकलती है और राष्ट्रीय कवि मैथिलीशरण गुप्त के शब्दों में वह कह उठती है —

रदन का हँसना ही तो गान ।
गा गा कर रोती है मेरी हृत्तन्त्री की तान ।
मीड़ मसक है कसक हमारी और गमक है हूक ।
चातक की हृत-हृदय-हृति जो, सो कोयल की कूक ॥
राग है सब मूर्च्छित आह्वान
रदन का हँसना ही तो गान ॥^४

कारुण्य और संगीत का चिरकाल से संबंध रहा है । इसी भावना को प्रकट करते हुए साकेत में गुप्त जी ने कहा है —

1. To a Skylark, Percy Bysshe Shelley, Golden Treasury, Palgrave, Page 245.

२ आधुनिक कवि (२), सुमित्रानंदन पंत, 'आँसू से', पृ० १५

३. रामायणम्, वाल्मीकि, निर्णयसागर मुद्रणयन्त्रालय से प्रकाशित, बालकाण्ड, द्वितीय सर्ग, पृ० ११, श्लोक १४

४. यशोधरा, मैथिलीशरण गुप्त, पृ० ६८

मेरा रोदन मचल रहा है, कहता है कुछ गाऊँ ।
उधर गान कहता है, रोना आवे तो मैं आऊँ ॥^१

प्रथमतः कृष्ण, गोपियों तथा राधा के अनुराग के कारण कृष्ण-चरित्र में संयोग तथा वियोग दोनों पक्षों का मधुर सम्मिलन हुआ है साथ ही स्वयं भक्त-गायक कवियों ने भक्ति की तन्मयता में अपने इष्ट के संयोग तथा वियोग दोनों रूपों की अनुभूति की अतः कृष्णभक्ति कालीन साहित्य में शृंगार रस के संयोग और विप्रलभ दोनों अंगों का व्यापक समावेश हुआ है । शृंगार तथा उसकी क्रीड़ा में करुण रस भी पल्लवित हुआ है । शृंगार तथा करुणा दोनों भावनाओं के संयोग के कारण कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत के लिए विशेष आग्रह है । शृंगार के साथ करुणा का मेल अत्यंत हृदय द्रावक और मर्मस्पर्शी हो जाता है । प्रेम और सौन्दर्य के अप्रतिम गायक कविवर प्रसाद जी ने भी लिखा है —

शृंगार चमकता उनका मेरी करुणा मिलने से ।^२

पुष्टिमार्गीय सेवाविधि

यो तो कृष्णभक्तकालीन सभी सम्प्रदायों में कीर्तनभक्ति मान्य थी । सभी गायक भक्त कवि सुन्दर-सुन्दर पदों के कीर्तन से अपने आराध्य को रिझाने की चेष्टा किया करते थे । ईश्वर का कीर्तन करते-करते लीन होकर बेसुध बन नाचने वाले महाप्रभु चैतन्य ने कीर्तन-भक्ति का अत्यधिक प्रचार किया किन्तु पुष्टिमार्गीय सेवाविधि के विधान में एक नियमित क्रम तथा व्यवस्थित रूप में निर्धारित अष्टप्रहर की नित्य कीर्तन-प्रणाली तथा उत्सव आदि नैमित्तिक आचार साहित्य तथा संगीत के अपूर्व समन्वय तथा उच्च संयोग में विशेष रूप से सहायक हुए ।

पुष्टिमार्ग का अर्थ है कि जीव की आत्मा का पोषण परमतत्त्व के द्वारा होता है । अतः जीव का निरंतर पास रह कर उस परमतत्त्व के आचरणों तथा क्रियाओं के गुणगान में संलग्न रहना अनिवार्य है । इसी भावना के कारण पुष्टिमार्गीय भक्ति में अष्टप्रहर की नित्य सेवाविधि तथा वर्षोत्सव सेवाविधि का विधान स्वीकृत हुआ जिसके अन्तर्गत प्रतिदिन प्रातः काल से सायंकाल पर्यंत आठ बार आठ सेवाओं और वसन्तोत्सव, हिंडोल तथा रासलीला आदि नैमित्तिक आचारों तथा लोक-त्यौहार और वैदिक पर्वों के उत्सव, षड्भक्तियों के उत्सव तथा श्रीकृष्ण की नित्य और अवतार लीलाओं के उत्सव का आयोजन किया गया । अष्टप्रहर की सेवाओं का क्रमविधान निम्नलिखित प्रकार से था —^३

१. साकेत, नवमसर्ग, पृ० २३६

२. आँसू, जयशंकर प्रसाद ।

३. अष्टछाप और वत्सभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, भाग २, पृ० ५६८-६९

श्री वल्लभ-सम्प्रदायी आठ समय की सेवा—

सेवा	समय
१. मंगला	प्रातः ५ बजे से ७ बजे तक
२. श्रृंगार	प्रातः ७ बजे से ८ बजे तक
३. ग्वाल	प्रातः ९ बजे से १० बजे तक
४. राजभोग	प्रातः १० बजे से मध्याह्न १२ बजे तक
५. उत्थापन	दिन के ३॥ बजे से ४॥ बजे तक
६. भोग	लगभग सायं ५ बजे से
७. सन्ध्याति	सायं लगभग ६॥ बजे से
८. शयन समय	रात्रि के ७ बजे से ८ बजे तक ।

श्रीनाथ जी के स्वरूप-पूजन में श्रृंगार, भोग तथा राग द्वारा की गई सेवाविधि के अन्तर्गत संगीत तथा संकीर्तन को प्रमुख स्थान प्राप्त था । प्रत्येक समय तथा उत्सव की भाँकी में कीर्तन की व्यवस्था थी । अष्टप्रहर की नित्यसेवा तथा वर्षोत्सव सेवाओं में विविध राग-रागिनियों में बद्ध विशिष्ट वाद्ययंत्रों की संगत में उस समय से संबंधित भावानुकूल पदों के गायन की सम्यक् आयोजना की जाती थी । मंगला की सेवा में अनुराग, खंडिताभाव जगाने तथा दधिमंथन के; श्रृंगार में बालरूप की सुन्दरता, वेषभूषा, बालक्रीड़ा के; ग्वाल में सख्यभाव तथा कृष्ण के खेल चौगान, चकडोरी, गोचारण, गोदोहन, माखनचोरी, पालना, घैया, अरोगन के; राजभोग में छाक के; उत्थापन में गोटेरन तथा बन्धलीला के; भोग में कृष्णरूप, गोपी दशा, मुरली, रूपमाधुरी, गाय, गोप आदि के; संध्याति में गोग्वाल सहित, वन से आगमन, गोदोहन, घैया, वात्सल्य भाव से यशोदा का बुलाना आदि के और शयन समय अनुराग, गोपी भाव से निकुंज लीला तथा संयोग श्रृंगार के पदों का तथा वसंत हिंडोल, रासलीला आदि उत्सवों में इन क्रीड़ाओं से संबंधित पदों का गायन कुशल संगीतज्ञों, कीर्तनकारों तथा गायनाचार्यों द्वारा किया जाता था । अतः पुष्टिमार्गीय सेवाविधि में संगीत को इतनी प्रधानता देने के फलस्वरूप भक्ति के कीर्तन-साधन के रूप में वल्लभसम्प्रदायी भक्तों के द्वारा सुन्दर-सुन्दर पदों का गायन किया गया और ये ही पद अपने दिव्य गुणों के कारण 'काव्य' की संज्ञा से विभूषित हुए ।

कृष्ण भक्ति कालीन कवियों का उद्देश्य अपने आराध्य देव की लीला का गान करना था । भक्ति की तन्मयता में ये कवि मौज में आकर कृष्ण की लीलाओं के पद गायकर करते थे । जैसा कि पूर्व सिद्ध किया जा चुका है कि वार्ता साहित्य से भी यही ज्ञात होता है कि अष्टछाप के कवियों के जीवन का चरम ध्येय श्रीनाथ जी के समक्ष समय-समय पर कीर्तन तथा अपने पदों का गायन करना ही था और श्रीनाथ जी की पूजा तथा अर्चना के लिए ही वे अपने पदों का निर्माण करते थे । अतः यदि यह कहा जाय कि पुष्टिमार्गीय सेवाविधान में मान्य, प्रचलित तथा निर्धारित कीर्तन-प्रणाली अष्टछाप-कवियों की संगीत प्रेरणा का न

केवल एक प्रधान उपादान ही बनी वरन् उसी के परिणामस्वरूप प्रायः समस्त अष्टछाप साहित्य की सृष्टि हुई तो अत्युक्ति न होगी ।

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत का स्वरूप

उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत का अपूर्व सामंजस्य है । कृष्णभक्तिकालीन कवियों के साहित्य-निर्माण में संगीत साधना प्रमुख रूप से सहायक हुई है । स्वर-साधना अपनाने के कारण कृष्णभक्तिकालीन साहित्य के अन्तर्गत संगीत-सौन्दर्य निम्नलिखित तीन रूपों में प्रस्फुटित हुआ है —

१. संगीत तथा उससे संबंधित सामग्री का उल्लेख ।
२. संगीत की विभिन्न राग-रागिनियों का प्रयोग ।
३. कृष्णभक्तिकालीन कवियों की भाषा तथा शैली में संगीत का समावेश ।

उपर्युक्त इन्हीं तीन दृष्टिकोणों से आगे के पृष्ठों में 'कृष्णभक्तिकालीन साहित्य' में संगीत की समीक्षा की जायगी ।

चतुर्थ अध्याय

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत संबंधी उल्लेख

जिस प्रकार मनुष्य के मस्तिष्क में उसके पूर्वसंचित विचारों, प्रचलित सांस्कृतिक प्रणालियों एवं भावनाओं का समष्टि रूप विद्यमान रहता है उसी प्रकार साहित्य में मनुष्य जाति के समस्त अनुभव, क्रियाओं, सांस्कृतिक मान्यताओं तथा विचारों का भंडार सुरक्षित रहता है। किसी देश या समाज की चित्तवृत्ति तथा संस्कृति का प्रतिबिंब उसका साहित्य ही कहा जा सकता है। समाज की नीति-अनीति की मान्यताओं, रीतिरिवाज, खानपान, वेश-भूषा, आमोद-प्रमोद, सांस्कृतिक अंगों तथा उत्सवों आदि साधनों की ज्यों की त्यों स्वीकृति साहित्य में प्रतिबिंबित दीखती है, क्योंकि साहित्य रचयिता समाज के ही व्यक्ति होते हैं। साहित्य समस्त जनता का अथवा समाज की संस्कृति तथा विचारादि का एक व्यवस्थित रूप ही तो है अतः देश के इतिहास में जिस प्रकार की प्रणालियाँ प्रचलित होती हैं, जिस प्रकार की संस्कृति तथा सभ्यता मान्य होती है उनका साहित्य में झंकृत होना स्वाभाविक ही है। सामाजिक संस्कृति का एक महत्वपूर्ण अंग होने के कारण संगीत के गायन-वादन तथा नृत्य इन तीनों अंगों संबंधी सामग्री का भी साहित्य में निरंतर उल्लेख तथा विवरण मिलता है। साहित्य के अन्तर्गत संगीत सबधी ये उल्लेख अथवा विवरण दो प्रकार से प्राप्त होते हैं -

(१) संगीत संबंधी ग्रन्थों को रच कर उनका विस्तृत विश्लेषण।

(२) संगीत के भेद-प्रभेदों, अंग-उपांगों, राग-रागिनियों, वाद्ययंत्रों, नृत्य, संगीत की महत्ता आदि का साहित्य के कथानक सम्बन्धी विविध प्रसंगों के अन्तर्गत यदा-कदा उल्लेख मात्र।

संगीत संबंधी ग्रन्थों की रचना तथा उनका विस्तृत विश्लेषण

हिन्दी साहित्य में प्रथम दृष्टिकोण से कृष्णभक्तिकालीन कवियों में हरिराम व्यास

का महत्व अतुलनीय है। व्यास जी कृत 'रागमाला' भारतीय संगीत-शास्त्र पर रचित अप्रकाशित ग्रंथ है। इसकी रचना दोहा-छन्दों में की गई है। 'रागमाला' में सरस्वती मतानुसार छै राग तथा प्रत्येक राग की पाँच-पाँच भार्याओं का वर्णन किया गया है।^१

व्यास जी के समय तक संस्कृत साहित्य में संगीत पर अनेक ग्रन्थ प्राप्त होते हैं। ब्रजभाषा के व्यापक प्रचार के उस युग में उस समय के संगीत-ज्ञान तथा प्रचलित राग रागिनियों के अध्ययन के लिये हमें संस्कृत तथा फारसी ग्रन्थों का ही आश्रय ग्रहण करना पड़ता है। हिन्दी में व्यास जी कृत 'रागमाला' प्रथम उपलब्ध^२ प्रामाणिक रचना है जिससे, संगीत की राग-रागिनियों पर व्यापक प्रकाश पड़ता है। इस ग्रन्थ द्वारा हमारे हिन्दी साहित्य की बहुमुखी प्रवृत्ति लक्षित होती है और उस युग में भी हिन्दी साहित्य के व्यापक और विस्तृत दृष्टिकोण का परिचय मिलता है।

जिस प्रकार हिन्दी के रीति काल में बिहारी के पश्चात् शृंगार-सतसई लिखने की एक परंपरा सी चल पड़ती है उसी प्रकार व्यास जी के पश्चात् आगे चल कर हिन्दी साहित्य में संगीत तथा रागमाला संबंधी ग्रन्थों के लिखने की एक परिपाटी सी चल पड़ती है। व्यास जी के समय के बाद से हिन्दी साहित्य में संगीत संबंधी कुछ ग्रन्थ उपलब्ध होते हैं।^३ इस दृष्टिकोण से हिन्दी साहित्य में रागमाला की महत्ता और भी अधिक बढ़ जाती है।

१. भक्त कवि व्यास जी, बासुदेव गोस्वामी, पृ० १४३ तथा १४६

२. संगीतशास्त्र पर तानसेन (१५८८-१६४६) कृत दो रचनायें (१) रागमाला तथा (२) संगीतसार कही जाती हैं। रागमाला ग्रंथ अभी तक प्राप्त नहीं है। संगीतसार डा० सरयू प्रसाद अग्रवाल लिखित 'अकबरी दरबार के हिन्दी कवि' नामक ग्रंथ के परिशिष्ट भाग में प्रकाशित हुआ है। किन्तु इसकी प्रामाणिकता के संबंध में संगीत-चार्यों तथा विद्वानों में मतभेद है।

३. भक्तिकवि व्यास जी, बासुदेव गोस्वामी, पृ० १४३-४६

१- हिन्दी-संग्रहालय प्रयाग तथा प्रयाग-संग्रहालय में संगीत संबंधी हिन्दी में लिखित कुछ ग्रंथ सुरक्षित हैं। लेखिका ने स्वयं वहाँ जा कर निम्नलिखित ग्रन्थों का अवलोकन किया है।

हिन्दी संग्रहालय, हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन, प्रयाग में सुरक्षित -

(अ) राग रत्नाकर, रचयिता राधाकृष्ण, लिपिकर्ता. माधवप्रसाद दुबे, रचनाकाल १८५३, लिपिकाल १९२६, लिपि-नागरी, भाषा-ब्रजभाषा, विषय-रागों का वर्णन।

(ब) संगीत-दर्पण, रत्न बिहारीलाल; ग्रन्थकाल (म० भवानी सिंह का समय), विषय-संगीत

संगीत संबंधी साहित्य में प्राप्त उल्लेख

संगीत और साहित्य के अध्येताओं से यह छिपा नहीं है कि इन दोनों की परंपरायें जितनी प्राचीन हैं, इनसे सम्बद्ध विविध तत्वों के उल्लेख भी कम प्राचीन नहीं हैं। यदि भारतीय संगीत का आदि स्रोत सामवेद माना जाता है तो परवर्ती साहित्य के क्रमिक अध्ययन के बाद यह भी देखने को मिलता है कि प्राचीनतम रचनाओं के निरन्तर उल्लेख के साथ ही साथ समय-समय पर होने वाली नवीन स्थापनाओं के उल्लेख भी विविध प्रसंगों में साहित्यिक ग्रंथों में विद्यमान हैं।

सामवेद में उदात्त, अनुदात्त तथा स्वरित तीन स्वरों का वर्णन है। ऋग्वेद में गर्गर, गोघ, पिंग आदि वाद्ययंत्रों का उल्लेख है। रामायण में राग की सात जातियों का विवरण मिलता है। वाद्ययंत्रों के अन्तर्गत भेरी, धुनुधुभी, मृदंग, पटाहा, घट, पन्नव, डिमडिमा, मुद्दुका, अडम्बरा तथा वीणा का विशेष रूप से उल्लेख मिलता है। महाभारत में सप्तस्वर तथा गांधार का उल्लेख किया गया है। अश्वघोष ने तूर्य, सोने के पत्ते से मढ़ी वीणा, वेणु, मृदंग, परिवादिनी (बड़ी वीणा), पणव (छोटा ढोल) आदि वाद्ययंत्रों का वर्णन किया है। कालिदास ने मेघदूत में नृत्य का वर्णन करते हुए लिखा है—

पादन्यासः क्वणितरशनास्तत्र लीलावधूतः—

(मेघदूत १-३६)

प्रयाग संग्रहालय में सुरक्षित—

(अ) प्रति सं० १०७/२१७, ग्रंथ का नाम 'संगीत प्रबंध सार भाषा' हरिवल्लभ । 'संगीत प्रबंध सार भाषा' भारतीय संगीत शास्त्र पर संगीत दर्पण (संगीत दर्पण १६२५ के लगभग लिखा गया है— उत्तर भारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास, भातखंडे, पृ० ३२) के अनुसार लिखा गया हिन्दी में ग्रंथ है।

(ब) प्रति नं० २०६/२१— } जीर्ण अवस्था में होने के कारण दोनों
ग्रंथ का नाम 'रागमाला' } ग्रंथों के रचयिता तथा रचनाकाल के विषय
(स) प्रति नं० २३२/२१— } में कुछ भी ज्ञात नहीं होता।
ग्रंथ का नाम 'रागमाला' }

डा० रामकुमार वर्मा ने हिन्दी साहित्य में संगीत संबंधी निम्नलिखित चार पुस्तकों का उल्लेख किया है।

(अ) सभाभूषण, गंगाशाम, संवत् १७४४

(ब) रागरत्नाकर, राधाकृष्ण, संवत् १७६६

(स) रागमाला, रामसखे, संवत् १८०४

(द) रागमाला, यशोवंद, संवत् १८१५, हि० सा० आ० इतिहास, पृ० २०,
(विषय प्रवेश)

अर्थात् संध्या समय नृत्य करती हुई वेश्याओं की करधनी के घुँघुरू बड़े मीठे शब्द से बज रहें होंगे। कालिदास के विरही यक्ष की काता घुँघुरूदार कड़ेवाले हाथों से सोंभ के समय ताली बजा-बजा कर मयूर को नचाती थी -

तालैः शिञ्जावलय सुभगैर्नतितः कांतया मे
यामध्यास्ते दिवसविगमे नीलकंठः सुहृद्वः ॥

(मेघदूत २, १६)

कालिदास के ग्रंथों में तूर्य, वल्लकी, आतोष, मृदग, वीणा, वशकृत्य, वेणु तथा दुन्दभी वाद्ययंत्रों के नाम भी प्राप्त होते हैं। जातको में राजाओं के गन्धर्वों से घिरे रहने का उल्लेख है। उस समय के संगीताचार्य गुत्तिल, मुसिल और सग्न का नाम जातको में आया है। महाजनक जातक में चार नादों का उल्लेख है। जातको में वीणा, पाणिस्सर, सम्मताल कम्भधूण, भेरी, मूर्तिगा, मुरज, आलम्बर, आनक, शङ्ख, पवनदेण्ड्रिमा, स्वरमुख, गोधापीखा-देन्तिका, कुटुम्बतिण्डिम वाद्ययंत्रों का वर्णन है। वीणा और वेणु की सगति में नृत्य करने का विवरण भी प्राप्त होता है।

हिन्दी साहित्य में भी संगीत का उल्लेख स्थल-स्थल पर किया गया है। वीर-गाथा-काव्य में वीर रस प्रधान है। “भक्ति रस का काव्य तो भारतवर्ष के प्रत्येक साहित्य में किसी न किसी कोटि का पाया जाता है। राधा-कृष्ण को लेकर हर एक प्रान्त ने मंद या ऊँची कोटि का साहित्य पैदा किया है। लेकिन राजस्थान ने अपने रक्त से जो साहित्य निर्माण किया है उसकी जोड़ का साहित्य और कहीं नहीं मिलता।” देश के वीरों का यशोगान के साथ स्वागत करने के निमित्त राजस्थान के चारण, कवि तथा भाटों की वाणी मुखरित हुई। युद्ध के लिए वीरों को प्रोत्साहित करने और वीर-गति पाने पर उनकी प्रशस्तियाँ निर्मित करने के लिए चारणों की वीरोल्लासिनी कवितायें गूँज उठीं अस्तु वीर-गाथा-काव्य के अन्तर्गत युद्ध का मार्मिक तथा सजीव वर्णन किया गया है। युद्ध-क्षेत्र में भी संगीत का विशिष्ट महत्व रहा है। युद्ध प्रारम्भ होने से पूर्व वाद्यों के तार भनभना उठते थे और उनकी झंकार वीर पुगवों को उत्साहित और उत्तेजित करती थी। शङ्ख और नगाड़ों की ध्वनि से समस्त बातावरण गुंजायमान हो जाता था। वाद्यों के साथ नृत्य सा करते हुये राजपूत वीर अपनी वीरता का प्रदर्शन करते थे। वाद्यों की ध्वनि युद्ध में और तीव्रता लाती थी। संगीत के इस सहयोग के कारण साहित्य में भी युद्ध प्रसंगों से संबंधित स्थलों पर अनेकों वाद्ययंत्रों का उल्लेख मिलता है। पृथ्वीराज-रासो में कवि चन्द बरदायी ने पंग सेना के रणवाद्यों के वर्णन में निशान, उपंग, मृदग, विषतार, बाँसुरी, शहनाई, नफेरी, नवरंग, भेरी, शृंग, घन, घटा, शङ्ख, आदि वाद्यों का परिचय दिया है। नरपतिनाल्ह कृत वीसलदेव-रासो में ढोल, बाँसुरी, नगाड़े का उल्लेख है। पृथ्वीराज कृत ‘वेलिक्रिसन रुक्मिणी री’ में मृदंग, वीणा, डफ, अलगूजा, बाँसुरी,

नसतरंग आदि वाद्ययंत्रों का विवरण है। पृथ्वीराज रासो में ध्रुपद, आलाप, तान, ग्राम, ताल, आरोह, अवरोह, उरप, तिरप, आदि शब्दों तथा नृत्य के बोलों का प्रयोग भी किया गया है। वीरगाथा-काव्य में वीर रस के साथ शृंगार रस भी सहायक के रूप में प्रयुक्त हुआ है। शृंगार तथा प्रेम के पुट के कारण रासो में नृत्य का भी सजीव चित्रण किया गया है।

सूफी कवि जायसी ने भैरव, मालकोश, हिडोल, मेघ मल्हार, श्री और दीपक इन छः रागों तथा कल्याण, कान्हार, बिहाग, केदारा, प्रभाती, बंगाली, आसावरी, गुनकली, मालीगौरा, धनाश्री, सूहा, बिलावल, मारू, रामकली, नट, गौरी, खमाच, सुघराई, सामंत, सारंग, गूजरी, सारग, विभास, पूर्वी, सिन्धी, देस, बैराटी, टोड़ी, गोड और निरारी इन ३० रागिनियों का वर्णन किया है। वसंत-खंड के अन्तर्गत वसन्त ऋतु में गाए जाने वाले पंचम राग का भी उल्लेख मिलता है। वाद्ययंत्रों में पखावज, रवाब, वीणा, बेनु, कमाइच (सारंगी बजाने की कमान), अमृत कुडली, मुहबंग, उपग, तुरही, बाँसुरी, हुडुक, डफ, भौंभ, मजीरा, ढोल, दुदुभी, भेरी, किगरी, शृंगी, मृदंग और यंत्र का प्रमुख रूप से उल्लेख किया गया है।

सूफी कवि आलम ने षडज, ऋषभ, गान्धार, मध्यम, पंचम, धैवत और निषाद-संगीत के सातों स्वरो, भूपताल, एकताल, ध्रुवपद, धुन, देसी आदि शब्दों का वर्णन किया है। कवि ने ६ राग तथा ३० रागिनियों का वर्गीकरण भी निम्नलिखित प्रकार से प्रस्तुत किया है—

राग—

रागिनियाँ—

भैरव	(१) भैरवी,	(२) बिलावली,	(३) बंगाली,	(४) आसावरी,	(५) बेरारी
मालकोश	(१) गौड़ी,	(२) काटी,	(३) देवगंधारी,	(४) गंधारी,	(५) धनाश्री
हिडोल	(१) तेलंगी,	(२) देवगिराई	(३) बासंती,	(४) सिंदूरी,	(५) सुघराई
दीपक	(१) क्काछाली,	(२) पटमंजरी,	(३) टोड़ी,	(४) कामोद,	(५) गूजरी
श्री	(१) बैराटी,	(२) करनाटी,	(३) गौरी,	(४) आसावरी, ^१	(५) सिंधवी
मेघ	(१) सौर,	(२) गौडमल्हार,	(३) आसा,	(४) गुनकली,	(५) सूहो। ^२

६ राग और ३० रागिनियों के अतिरिक्त कवि ने प्रत्येक राग के ८ पुत्र तथा इस प्रकार ४८ पुत्रों का वर्णन भी किया है। वाद्ययंत्रों में वीणा तथा मृदंग का विशेष रूप से उल्लेख है। नृत्य का सुन्दर वर्णन भी किया गया है।

रामायण में रामविवाह, रामविलास, वसन्तविहार, राज्याभिषेक आदि आनन्दमय स्थलों पर मांगलिक गीतों के साथ वाद्ययंत्रों का भी उल्लेख है। जिस प्रकार तुलसीदास भगवान राम के प्रत्येक मंगल कार्य पर देवताओं के द्वारा पुष्प वर्षा करवाते हैं उसी प्रकार

१. आलम ने आसावरी रागिनी का दो बार उल्लेख किया है। आसावरी रागिनी का भैरवराग तथा श्रीराग दोनों को भार्याओं के अन्तर्गत उल्लेख हुआ है।

२. प्रेम-गाथा-काव्य-संग्रह, गणेश प्रसाद द्विवेदी, पृ० १६३-६४

वे प्रत्येक मांगलिक पर्व पर भौंभ, मृदंग, ताल, शंख, शहनाई, डफ, निसान, दुन्दुभी, वीणा, वेणु आदि वाद्ययंत्रों को अवश्य बजवाते हैं ।

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत का उल्लेख प्रचुर मात्रा में मिलता है । कृष्ण-भक्तिकालीन प्रायः सभी कवियों ने संगीत तथा उसके भेद-प्रभेदों, अंग-उपांगों आदि का यत्र-तत्र पर्याप्त वर्णन किया है । यद्यपि संगीत सबधी ग्रंथ तो इन कवियों में से केवल व्यास जी ने ही लिखा किन्तु उत्कृष्ट संगीत गायक होने के नाते इन सभी कवियों के भक्ति के आवेश में गाये पदों में संगीत से संबंधित सामग्री पर्याप्त मात्रा में उपलब्ध होती है ।

संगीत के भेद-प्रभेदों, अंग-उपांगों तथा पारिभाषिक शब्दों का उल्लेख

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में नाद, ग्राम, २२ श्रुति, २१ मूर्च्छना, ४६ कूटतान, सप्तस्वर, सातों स्वरों के नाम—षड्ज, ऋषभ, गान्धार, मध्यम, पंचम, धैवत, निषाद—सप्तक सरगम, तान, ओडव षाडव, आरोही, अवरोही आदि शब्दों का स्पष्ट उल्लेख मिलता है । इससे संबंधित कृष्णभक्तिकालीन कवियों के पदों की कुछ पक्तियाँ नीचे उद्धृत की जाती हैं—

मुरलिया बाजति हैं बहुबान
तीन ग्राम, इकईस मूर्च्छना, कोटि उनचास तान ।^१
बंसी री बन कान्ह बजावत
सुरश्रुति तान बंधान अमित अति सप्त अतीत अनागत आवत ।^२
नंद नंदन सुघराई बाँसुरी बजाई ।
सरगम सुनी कै साथि सप्त सुरनि गाई ।
अतीत अनागत संगीत बिचतान मिलाई ।
सुरतालज नृत्य ध्याइ, पुनि मृदंग बजाई ।
सकल कला गुन प्रबीन, नवल बाल भाई ।
सूरज प्रभु अरस परस रीभि सब रिभाई ॥^३
कबहुँ गान करत अपनी रुचि करतल तार बजावत
कबहुँक नृत्य करत कौतूहल सप्तक भेद दिखावत ।^४ (सूरदास)
खेलत गिरिधर रंगमगे रंग

१. सूरसागर, (भाग-१), पृ० ७३१, पद सं० १६७१

२. वही, पृ० ४८६, पद सं० १२६६

३. वही, पृ० ६५५, पद सं० १७६६

४. वही, पृ० ७३८, पद सं० १६६४

पिचकारी नीके करि छिरकत गावत तान तरंग ।^१

मदन गोपाल बेनुं नीकौ बाजत मोहन नाद सुनत भई बावरी ।^२ (परमानंददास)

गावति गिरिधरन संग परम मुदित रास-रंग . . .

सरि-गम-पध-धनि-गम-पधनि, उघटित सप्त सुरनि ।^३

हिंडोरें व भुलवन आई . . .

तान, मान, बंधान, भेद, गति, ताल, मृदंग बजावें ।^४ (कुंभनदास)

निकुंज में बेनु मधुर कल गावे ।

सप्त सुरन में रसिकराय पिय, रसिकिनि तोय बुलावै ॥ . . .

औघर तान मान संपूरन संगीत सुर उपजावै ।^५ (कृष्णदास)

मधूरे सुर गावति उपजावे आधी आछी तानन मनुहारी ।^६

सप्त सुरन साज मिल सुलप बजाइ री ।^७ (नंददास)

सरस मुरली धुनि सों मिले सप्त सुर

रास रंग भीने गावे और तान बंधान ।^८

ऐसेहि मोहू क्यों न सिखावेहु

सारंग राग सरस नंदनंदन, सजि सप्तक सुर गावहु ।

श्रुति संगीत करी परिमिति तो ताहू में अतित बढ़ावहु ।^९ (चतुर्भुजदास)

महिमा धनि तुव मति श्रेष्ठतुव परम निपुन नृत्त तेरो बन्यो स्यामा वृन्दावन रीझे बीसो बिसा । सप्त सुर तीन ग्राम इक्कीस मूर्छना बाइस सित मति राग मध्य रंग राख्यो स र ग-

१. अष्टछाप परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० १९९, पद सं० ७०

२. वही, पृ० २०१, पद सं० ८५

३. कुंभनदास, काँकरौली, पृ० २२, पद सं० ३५

४. वही, पृ० ५०, पद सं० ११९

५. अष्टछाप परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २३३, पद सं० ३८

६. नंददास, उमाशंकर शुक्ल, पृ० ३३६, पद सं० १६१

७. वही, पृ० ३७४, पद सं० ३९

८. अष्टछाप परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २८८, पद सं० ५६

९. वही, पृ० २८९, पद सं० ६३

म प ध नि सा स स स न न न न ध ध ध ध प प प प म म म म
ग ग ग ग री री सा सा ।^१

गोप वृन्द संग निर्रत रंग

स रि ग म प ध नी अलाप करत उपजत तान तरंग ।^२

ए री ह्यां वृन्दावन रंग

सकल कला प्रवीन सा रि ग म प ध नी अलाप करत है उपजत तान तरंग ।^३

नदलाल संग नाचत नवल किसोरी

षड्ज, ऋषभ, गंधार सप्त सुरनि मधिम तार लेत ग्र त त त त होरी ।^४

झूलत सुरंग हिडोरे राधा मोहन.....

राग मलार अलापति सप्त सुरनि तीन ग्राम जोरे ।^५ (गोविंदस्वामी)

लाल संग रास-रंग लेत मान रसिक रमन.....

स रि ग म प ध नि, ग म प ध नि धुनि सुनि

ब्रजराज तरुनि गावत री, अति गति यति भेद सहित

ता न न ना न न न न न न अति गति असलीने ।^६

श्री राग में कान्ह मुरली बजावे ।

सप्त सुर भेद अवधर तान बिकट सो गति मधुर धर मोद मनसिज उपजावें ।^७

(छीतस्वामी)

आज साईं रिझाई सारंग नैनी

अतिरस मीठी ताननि काननि काननि में अमृत सो बरसत ।^८

आज मोहन रची रास रस मंडली.....

१. गोविंदस्वामी, काँकरौली, पृ० १६८, पद सं० ४२३

२. वही, पृ० १५३, पद सं० ३६६

३. वही, पृ० १३८, पद सं० ३२०

४. वही, पृ० २६, पद सं० ६३

५. वही, पृ० १०३, पद सं० २१०

६. अष्टछाप परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २६७, पद सं० १५

७. हस्तलिखित पद-संग्रह, छीतस्वामी, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० २८

८. मोहनी वाणी श्री गदाधर भट्ट जी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ३१

गात रस तान के बान वेध्यौ विश्व जानि अभिमान मुनिध्यान रतिदल मली ।^१
(गदाधर भट्ट)

नंद नंदन सुघर राय मोहन बंसी बजाइ सारीगमपधनी सप्त सुरन मिलि गावे ।
अति अनाधाति संगीत सरस सुर नीके अवधर तान मिलावे
सुराध्याय तालाध्याय नित्याध्याय निपुन लघु गुरुतजि पुलकभेद त्रिबंग बजावे ।
सूरदास मदनमोहन सकल कलागुन प्रवीन आपुन रिभ रिभावे ।^२
(सूरदास मदनमोहन)

लागि कटुर उरप सप्त सुर सौं सुलप लेति सुन्दरि सुघर राधिका नाभिनी ।^३
(हितहरिवंश)

अपनै बंदावन रास रच्यौ नाँचत प्यारी पिय संग ।
सब्द उघटत स्याम नटवर मनौ कल मुखचंग ॥
बिबिध बरन संगीत-अभिनय-निपुन-नखसिंग अंग ।
सा रे ग म प ध नी सप्तम सुर गान तार तरंग ॥^४
नाँचति नागरि सरस सुधंग
सप्त सुर गान रागिनि-राग-सागर मान-नागर
तान पद-बंधान धुनि सुनि विगत गर्व अनंग ॥^५ (व्यास)
तीनहूँ सुर के तान बंधान धुर धुरपद अपार ।^६ (हरिदास)

राग-रागिनियों का उल्लेख

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में 'राग रागिनी' शब्दों का उल्लेख किया गया है ।
उदाहरणस्वरूप कतिपय पंक्तियाँ उद्धृत की जाती हैं —

'राग रागिनी' मूरतिवन्त दुलह दुलहिनि सरस वसंत ।^७

१. श्री गदाधरभट्टजी महाराज की बानो, बालकृष्णदास जी की हस्तलिखित प्रति, पृ० २३, पद सं० १
२. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४६, पद सं० ६
३. चौरासी पद हितहरिवंश, प्रति सं० ३८/२१५, प्रयाग संग्रहालय, पद सं० ६८
४. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० ३६७, पद सं० ६४४
५. वही, पृ० ३६२, पद सं० ७२४
६. पद संग्रह, प्रति सं० ३७१/२६६, का० ना० प्र० सभा, पृ० श्री स्वा० १६, पद सं० ३
७. सूरसागर, (भाग १), पृ० ६७२, पद सं० १७६८

'राग रागिनी' प्रकट दिखायौ गायौ जो जिहि रूप ।^१
 नाना 'राग रागिनी' गावत धरे अमृत मृदु बँननि में ।^२ (सूरदास)
 कमल नयन प्यारे अवधर तान जानत
 अलग सों लग, अह 'राग सों रागिनी' बहुत अनागत आनत ।^३ (कंभनदास)
 सुंदर नंदनंदन जो हूँ पाऊँ
 'राग रागिनी' उरप सुरप गति सुर सच मधुरे गाऊँ ।^४ (कृष्णदास)
 'राग रागिनी' गावत हरषत वरषत सुख की ढेरी ।^५
 'राग रागिनी' की रानी ततथेई की कल बानी ।^६
 अनेक भांत 'राग रागिनी' अनुराग भरे उपजावे ।^७ (नंददास)
 नवल किसोर औ नवल किसोरी 'राग रागिनी' गावें ।^८
 नेंकु सुनावे हो मोहन मुरली तान ।
 अपुने कर ले धरत लालन 'राग रागिनी' गान ।^९ (गोविंदस्वामी)
 मुदित अनुराग सब 'राग रागिनी' तान मान गत गर्व रभादि सुरबाल ।^{१०}
 (गदाधर भट्ट)
 'राग रागिनी' जमी विपिन बरषत अमी
 अधर बिब निरमी मुरली अभिरामिनी ।^{११}
 'राग रागिनी' तान मान संगीत मत थकित राकेश नभ सरद की जामिनी ।^{१२}
 (हितहरिवंश)

१. सूरसागर, पृ० ६५३, पद सं० १७६२

२. वही, पृ० ७३४, पद सं० १९८३

३. कंभनदास, विद्याविभाग काँकरौली, पृ० १९, पद सं० २८

४. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २३३, पद सं० ३४

५. वही, पृ० ३१८, पद सं० ६

६. वही, पृ० ३७० पद सं० २५

७. वही, पृ० ३७४, पद सं० ९४

८. गोविंदस्वामी, काँकरौली, पृ० ५२, पद सं० १०९

९. वही, पृ० १६७ पद सं० ४१९

१०. श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी, बालकृष्णदास जी की प्रति, पत्र २३-२४, पद सं० ३

११. चौरासी पद हितहरिवंश, प्रति सं० ३८।२१५, प्रयाग संग्रहालय, पद सं० ६८

१२. वही, पद सं० ७१

‘राग रागिनी’ तान मान मंहि लालन लगतें आवत ।^१

अद्भुत ‘राग रागिनी’ घन वरषत आनंद सिंधु बढावति ।^२

‘राग रागिनी’ गान, सप्तसुर पट ताल, मूलक लगिनि मान रग रासे ।^३

(व्यास)

हाथ किन्नरी मधि सच पाइ सुलष ‘राग रागिनि’ सों मिलि गावत ।^४

इन उद्धरणों से ज्ञात होता है कि कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय में ‘राग-रागिनी-वर्गीकरण’ की पद्धति प्रचलित थी और इनके द्वारा भी यही प्रणाली मान्य थी ।

सूरदास के पदों में राग-रागिनियों की संख्या की ओर भी संकेत किया गया है । सूरदास ने एक स्थल पर लिखा है —

छहों राग छत्तीसों रागिनि, इक इक नीकें गावें री ।^५

इससे ज्ञात होता है कि सूरदास के द्वारा ६ राग तथा प्रत्येक की ६-६ रागिनियों वाला वर्गीकरण मान्य था । कौन से ६ राग थे तथा प्रत्येक की रागिनियों के क्या नाम थे इसका उल्लेख सूरदास ने नहीं किया । सूरसारावली में श्याम-श्यामा की कीड़ा का वर्णन करते हुए सूरदास कहते हैं —

ललिता ललित बजाय रिभावत मधुरबीन कर लीने ।

जान प्रभात राग पंचम षट मालकोस रस भीने ॥

सुर हिंडोल मेघ मालव पुनि सारंग सुर नट जान ।

सुर सांवत भूपाली ईमन करत कान्हुरौ गान ॥

ऊच अडनि के सुर सुनियत निपट नायकी लीन ।

करत विहार मधुर केदारौ सकल सुरन सुखदीन ॥

सोरठ गौर मलार सोहावन भैरव ललित बजायौ ।

मधुर विभास सुनत बेलावल संपति अति सुख पायौ ॥

देवगिरि देसाक देव पुनि गौरी श्री सुखबास ।

जैतश्री अह पूर्वी टोडी आसावरी सुखरास ॥

रामकली गुनकली केतकी सुर सुघराई गाये ।

जैजैवन्ती जगतमोहनी सुर सों बीन बजाये ॥

१. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० २४०, पद सं० १९१

२. वही, पृ० ३३४, पद सं० ५३८

३. वही, पृ० ३४०, पद सं० ५५९

४. पद संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६९, का० ना० प्र० सभा, पृ० १९, पद सं० ८

५. सूरदासागर, (भाग पहला), पृ० ६९८, पद सं० १८५६

सुआ सरस मिलत प्रीतम सुख सिधुवार रस मान्यो ।
जान प्रभात प्रभाती गायौ भोर भयौ दोउ जान्यो ॥^१

इस उद्धरण के अन्तर्गत निम्नलिखित रागिनियों के नाम आए हैं —

- (१) ललित (२) पंचम, (३) खट, (४) मालकोष, (५) हिंडोल,
(६) मेघ, (७) मालव, (८) सारंग, (९) नट, (१०) सावत,
(११) भूपाली, (१२) ईमन, (१३) कान्हारौ, (१४) अडाना, (१५) नायकी,
(१६) केदारौ, (१७) सोरठ, (१८) गौडमल्हार, (१९) भैरव, (२०) विभास,
(२१) बिलावल, (२२) देवगिरि, (२३) देशख, (२४) गौरी, (२५) श्री,
(२६) जैतश्री, (२७) पूर्वी, (२८) गोडी, (२९) आसावरी, (३०) रामकली,
(३१) गुनकली, (३२) सुघराई, (३३) जैवती, (३४) सूहा, (३५) सिन्धूरा,
(३६) प्रभाती । ८

अष्टछाप-परिचय में श्री प्रभुदयाल भीतल इस उद्धरण तथा उसमें आई इन ३६ राग-रागिनियों की ओर इंगित करते हुए कहते हैं —“संगीत का आधार सप्तस्वरो पर है ।” इन स्वरों से मूलतः हिंडोल, दीपक, भैरव, मालकोष, श्री और मेघ इन छः रागों की उत्पत्ति हुई है । प्रत्येक राग को पाँच-पाँच स्त्रियाँ मानी गई हैं जिनको रागिनियाँ कहते हैं । ये रागिनियाँ तीस हैं ।^२ आगे भीतल जी कहते हैं —“राग-रागिनियों की छत्तीस संख्या सर्व सम्मति से निश्चित है किन्तु इनके नामों के संबंध में मतभेद है । सूरदास ने इन राग-रागिनियों के नामों का इस प्रकार कथन किया है ।”^३

भीतल जी के इस विवरण से यह प्रकट होता है कि सूरदास के द्वारा ६ राग तथा प्रत्येक की ५-५ भार्याओं इस प्रकार कुल मिलाकर ३६ राग-रागिनियों वाला वर्गीकरण मान्य था और इन ३६ राग-रागिनियों के नाम ऊपर लिखित क्रम से थे । किन्तु लेखिका का इससे मतभेद है । इसी अध्याय में पीछे पृष्ठ १२६ पर कहा गया है कि कृष्णभक्तिकालीन कवियों के द्वारा राग-रागिनियों के वर्गीकरण की पद्धति मान्य थी । ‘कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ’ शीर्षक अध्याय में ‘राग का विकास’ नामक प्रकरण में दिखाया गया है कि कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय में ६ राग तथा उनकी रागिनियों वाली पद्धति मान्य हो गई थी । किन्तु प्रत्येक राग की रागिनियों की संख्या तथा उनके नाम के संबंध में विभिन्न मत थे । कुछ लोगों को ६ राग तथा ३० रागिनियों का वर्गीकरण मान्य था । इसके विपरीत कुछ लोग ६ राग तथा ३६ रागिनियों वाली पद्धति को मानते थे । अतः निश्चित रूप से यह कह देना कि सूरदास ने ६ राग तथा ३० रागिनियों वाली पद्धति को

१. सूरसारावली, सूरदास, वें० प्रे०, छं० सं० १०१२ से १०१८ तक

२. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल भीतल, पृ० ३६२

३. वही, पृ० ३६३

ग्रहण कर ऊपर के उद्धरण में ३६ राग-रागिनियों के नाम गिनाये हैं केवल भ्रम मात्र ही है। सूरदास के पदों में कहीं भी ६ राग तथा प्रत्येक की ५-५ रागिनियों वाले वर्गीकरण की ओर इंगित नहीं किया गया है वरन् इसके विपरीत जैसा पृष्ठ १२६ पर कहा जा चुका है सूरदास के पद में ६ राग तथा ३६ रागिनियों की ओर संकेत किया गया है। इससे स्पष्ट रूप से प्रकट होता है कि सूरदास ६ राग तथा प्रत्येक की ६-६ भार्याओं वाले सिद्धांत के समर्थक थे। सूरसारावली के उक्त प्रसंग में जो ३६ राग-रागिनियों के नाम आये हैं वे किसी सिद्धांत के अनुसार नहीं हैं क्योंकि उसमें प्रत्येक राग तथा उससे सम्बन्धित रागिनियों का अलग-अलग स्पष्ट उल्लेख नहीं किया गया है। सूरदास भावुक भक्त तथा एक महान संगीतज्ञ थे किन्तु उनका ध्येय अपनी संगीत विद्वत्ता का प्रदर्शन करना नहीं था। उनके आराध्य संगीत के कुशल कलाकार थे और कृष्ण की विनोद-क्रीड़ा में संगीत का प्रमुख स्थान रहा है इसीलिए सारावली में श्याम-श्यामा की संयोग-क्रीड़ा में प्रसंगवश कुछ राग-रागिनियों के नामों का उल्लेख मात्र हो गया है।

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में यत्र-तत्र संगीत की विविध राग-रागिनियों के नामों का उल्लेख हुआ है। इनमें प्रमुख रूप से सारंग, गौरी, हिंडोल, सुघराई, नटनागर, मलार, आसावरी, ललित, भैरव, विभास, बसंत, केदारी, कल्याण, कान्हरो राग-रागिनियों का बार-बार नाम आता है।

इन राग-रागिनियों से सम्बन्धित कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य की पंक्तियाँ उदाहरणस्वरूप अगले पृष्ठ पर उद्धृत की जाती हैं —

जैवत गावत हैं 'सारंग' की तान कान्ह सखिन के मध्य छाक लेत कर छीने ॥^१

अधर धर मुरली स्याम बजावत ।

'सारंग' 'गौड़ी' 'नटनारायन', 'गौरी' सुरहि सुनावत ।^२

केकी-पच्छ मुकुट सिर भ्राजत 'गौरी' राग मिलै सुर गावत ।^३

अधर अनूप मुरलि सुर पूरत 'गौरी राग' अलापि बजावत ।^४

मंद-मंद सुर पूरत मोहन 'राग मलार' बजावत ।^५ (सूरदास)

आजु नीकौ बन्यौ 'राग आसावरी' ।^६

या हरि को संदेश न आयौ

१. सूरसागर, (भाग पहला), पृ० ४२०, पद सं० १०८५

२. वही, पृ० ६६३, पद सं० १८३८

३. वही, पृ० ४३६, पद सं० ११२४

४. वही, पृ० ७३५, पद सं० १६८६

५. वही, पृ० ८७६, पद सं० २४२६

६. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल भीतल, पृ० २०१, पद सं० ८५

‘राग मल्हार’ सह्यो नहिं जाई, काहू पंथि कहि गायौ ।^१ (परमानन्ददास)

नीको मोहि लागै श्री गिरिधर गावै
ततथेई, ततथेई, ततथेई ‘भैरव राग’ मिलि मुरली बजावै ।^२
करहिं केल बन-बिहार, निरखि जोट लजित नारि
गावत मिलि बदन चारु, ‘ललित राग’ री ।^३
गावै तहां कृष्णदास गिरधर गोपाल पास,
राग धम्मार, ‘राग मलार’ मोद मन मांचै ।^४ (कृष्णदास)

या तें तू भावति मदन गोपालै ।
‘सारंग राग’ सरस अलापति, सुघर मिलत एकतालै ॥^५
आई रितु चहुं दिसि फूले द्रुम कानन,
कोकिला समूहनि गावति ‘बसंतहि’ ।^६
गावत ‘नटनाराइनराग’ मुदित देत चैन ।
फाग चहुं दिसा जुरि ग्वालबाल-बुंद टोलनां ॥^७
सरस सरोवर मांभ देखियतु फूले कुमुद कल्हार,
तान, मान, सुगान गावै जम्पौ ‘राग मल्हार’ ।^८ (कुंभनदास)
मुरली मधुर ‘मलार’ सुगावत उघरे अंबुद फिरि घिरि आवत ।^९
बन तें आवत गावत ‘गौरी’ ।^{१०} (नंददास)
गरजत गनन दामिनी दमकत, गावत ‘मलार’ तान लेत न्यारी ।^{११}
‘सारंग राग’ सरस नैद नंदन, सजि सप्तक सुर गावहु ।^{१२}
हिंडोरना माई भूलन के दिन आए,
गरज-गरज गगन दामिनि दमकत, ‘राग मलार’ जमाए ।^{१३}

-
१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २०४, पद सं० १००
 २. वही, पृ० २३२, पद सं० ३३
 ३. वही, पृ० २३८, पद सं० ६४
 ४. वही, पृ० २३६, पद सं० ६७
 ५. वही, पृ० ११३, पद सं० ४४
 ६. वही, पृ० ११३, पद सं० ४०
 ७. कुंभनदास, विद्याविभाग काँकरीली, पृ० ३६, पद सं० ७४
 ८. वही, पृ० ५१, पद सं० १२०
 ९. नंददास, उमाशंकर शुक्ल, पृ० २८८, पद सं० ५०
 १०. वही, पृ० ३३२, पद सं० ८४
 ११. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २८८, पद सं० ५६
 १२. वही, पृ० २८६, पद सं० ६३
 १३. वही, पृ० २६३, पद सं० ८०

खेलत, नंद किसोर ब्रज में हो-हो होरी
 'गौरी राग' अलापत गावत, मधु मुरली कल घोरी ।^१ (चतुर्भुजदास)
 मच्च्यौ 'राग बसंत' तिहि ओसर गावत तान भली ।^२
 बीरी खात खबावत मुदित मन गावत,
 'सारग राग' तान ही सो मन ही मन फूलें-।^३
 गोविंद बलि सुधर दोड गावत, 'केदारो राग' तान अति सरसे ।^४
 रसिक सिरोमनि 'राग कल्यान' गावे ।^५
 बन तें बने माई आवत ब्रजनाथ ।
 गावत 'गौरी राग' बल्लब बालक साथ ।^६
 गावत 'राग मलार' भामिनि, पहिरे भूमक सारी ।^७
 'राग कान्हरो' सप्त सुर राजत गावत गीत रसाल ।^८ (गोविंदस्वामी)
 नंदवंदन गोधन संग आवत ।
 सखा मंडली मध्य विराजत 'राग गौरी' सरस सुर गावत ।^९
 'श्री राग' में कान्हो मुरली बजावें ।^{१०} (छीतस्वामी)
 ऊँची ध्वनि सुन चकित होत मन सब मिलि गावत 'राग हिंडोल' ।^{११}

(सूरदास मदनमोहन)

युवतिनि मंडल मध्य श्यामघन 'सारंगराग' जमायो ।^{१२}
 दोऊ मिलि चाचर गावत 'गौरी राग' अलापि ।^{१३}
 नव मुरली जु 'मल्लार' नई गति श्रवण सुनत आये घन घोरी ।^{१४}

-
१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २६४, पद सं० ८५
 २. गोविंदस्वामी, विद्याविभाग काँकरौली, पृ० ५०, पद सं० १०३
 ३. वही, पृ० ७५, पद सं० १४१
 ४. वही, पृ० ६०, पद सं० १७६
 ५. वही, पृ० १६८, पद सं० ४२४
 ६. वही, पृ० १५६, पद सं० ३८०
 ७. वही, पृ० ६८, पद सं० १६८
 ८. वही, पृ० १०३, पद सं० २११
 ९. हस्तलिखित पद-संग्रह, छीतस्वामी, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० २५
 १०. वही, पद सं० २८
 ११. अकबरी दरबार के हिन्दी-कवि, सरयू प्रसाद अग्रवाल, पृ० ४५०, पद सं० १२
 १२. चौरासी पद हितहरिवंश, प्रति सं० ३८/२१५, प्रयाग संग्रहालय, पद सं० ३६
 १३. वही, पद सं० ५७
 १४. वही, पद सं० ५४

‘गौरी’ गान सु तान ताल गहि रिभक्त बंधों न गुपालहि ।^१

जै श्री नटवत हरिवंश गान ‘रागिनी कल्यान’ तान सप्त सुर निकलइ ते पर
मुरिलका बरषी ।^२ (हितहरिवंश)

नागरी ‘नट नारायण’ गायौ ।^३

सारंग नैनी चली अलि संग, सुनि ‘सारंग’ की तान^४

कृष्ण भुजंगिनि बैनी नाँचति, गावति गोरी ‘आसावरी’ ।^५

सिद्ध रागिनी, ‘राग सारंग’ सहित, सरस सुधंग ।^६

नाँचति गावति ‘राग बसंतहि’ सुनि फूली मोहन की छतियाँ ।^७

तब ‘राग मलारनि’ बाजति है, तब मोर मंडली नाचति जु सुहाई ।^८

(व्यास)

प्यारी पियहि सिखावत बीना तान बंधान ‘कल्यान’ ।^९

सौँवै भोजलिट छूटी पिय के अंस भुजा पाछे सखी सुघर ‘विभासहि’ गावति ।^{१०}

(विठ्ठलविपुल)

सब सखी मिलि ‘सुघराई’ गावती बीन बजावत सब सुख मिलि संगीत पगे ।^{११}

श्री हरिदास के स्वामी स्यामा कुंजबिहारी के गावत ‘राग मलार’ जम्यो

किसोर किसोरिनि ।^{१२} (हरिदास स्वामी)

बिहरत बन वन बूंदनि में गावत ‘राग मलार’ मिले मन ।^{१३}

श्री बिहारिन दासि गाई गूढ़ ओढ़नी उठाई

रोझि रहे अंग भीजि मिल ‘मलार’ गाई ।^{१४} (बिहारिनदास)

१. चौरासी पद हितहरिवंश, प्रति सं० ८५/२१६, पद सं० ८

२. वही, (फुटकर पद), पद सं० १३

३. भक्त कवि व्यासजी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० २६४, पद सं० ३६७

४. वही, पृ० ३२६, पद सं० ५२१

५. वही, पृ० ३३६, पद सं० ६२६

६. वही, पृ० ३६७, पद सं० ६४४

७. वही, पृ० ३७४, पद सं० ६६४

८. वही, पृ० ३७६, पद सं० ६८५

९. पद-संग्रह, प्रति सं० १६२०/३१७०, हिन्दी संग्रहालय, पद सं० २६

१०. वही, पद सं० २

११. वही, पृ० २७, पद सं० २

१२. वही, पृ० २८, पद सं० २

१३. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१/२६६, का० ना० प्र० सभा, पत्र १३१, पद सं० ३

१४. वही, पत्र १३१, पद सं० २

परशुराम प्रभु असल भक्त क्यों मोर 'मलार' सुणावें ।^१

हो सुनि ब्रजराज 'राग-सारंग' सुर-गावत गुण ब्रज नारी ।^२ (परशुराम)

गायन के प्रकारों का उल्लेख

कृष्णभक्तकालीन साहित्य में गायन के प्रकारों में से ध्रुपद तथा धमार का उल्लेख मिलता है । उदाहरणस्वरूप निम्नलिखित पक्तियाँ दृष्टव्य होगी —

स्यामा स्याम रिभावत भारी..... (हितहरिवंश)

दोहा—छंद—'ध्रुपद' जस हरि कौ, हरिही गाइ सुनावति ।^३

छंद 'ध्रुवनि' के भेद अपार । नाचति कुंवरि मिले भूपताल ।^४

इक गावत है 'धमारि', इक एकनि देत गारि,

दई सबनि लाज डारि बाल पुरुष तोरी ।^५ (सूरदास)

गावै तहाँ 'कृष्णदास' गिरिधर गोपाल पास

राग 'धम्मर' राग मलार मोद मन माँचै ।^६ (कृष्णदास)

डोल झुलावत सब ब्रज सुदरि, झूलत मदन गोपाल ।

गावत फाग 'धमार' हरषि भर, हलधर और सब ग्वाल ।^७ (नन्ददास)

कोकिल धुनि बाजित बजावहि गावहि सरस 'धमार' ।^८ (गोविंदस्वामी)

गावत सुदर हरि रस 'धमारि' ।^९ (हितहरिवंश)

गावत नाँचत हो-हो होरी, हो 'धमारि' जमी ।^{१०}

सनमुख आवत 'होरी' गावत सखन सहित बलबीर ।^{११} (व्यास)

परस्पर राग जम्यो समेत किन्नरी मृदग सो तार ।

तीनहूँ सुर के तान बंधान धुर 'ध्रुपद' अपार ।^{१२} (हरिदास)

१. रामसागर, परशुराम, ६८०/४६२, का० ना० प्र० सभा, रा० साग० १०३, पद सं० ७

२. वही, रा० साग० ७६, पद सं० ४५

३. सूरसागर, (भाग १), पृ० ६३४, पद सं० १६६७

४. वही, पृ० ६७२, पद सं० १६६८

५. वही, (भाग २), पृ० १२२७, पद सं० ३५०६

६. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २३६, पद सं० ६७

७. वही, पृ० ३२६, पद सं० ४२

८. गोविंद स्वामी, काँकसैली, पृ० ७६, पद सं० १४३

९. चौरासी पद, प्रति सं० ३८१२१५, प्रयाग संग्रहालय, पद सं० २७

१०. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० ३७०, पद सं० ६५४

११. वही, पृ० ३७१, पद सं० ६५८

१२. पदसंग्रह, प्रति सं० ३७११२६६, का ना० प्र० सभा, श्री स्वा० पृ० १६, पद सं० १६१

होरी पिया बिण म्हाणे णा भावा घर आगणा णा शुहावा ।

वा विरयां कव होशी म्हारी हंस पिय कण्ठ डगावा

मीरा 'होड़ी' गावा ।^१ (मीरा)

वाद्ययंत्रों का उल्लेख

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में कृष्ण-जन्म तथा उससे संबंधित उत्सवों, श्याम, श्यामा, गोप और गोपियों की विनोद-क्रीड़ा, वसन्त, फाग, होली, हिंडोल आदि विविध उत्सवों तथा रास-लीला, जलविहार-क्रीड़ा, वर्षा आदि प्रसंगों में बार-बार निम्नलिखित वाद्ययंत्रों का उल्लेख किया गया है —

हंज, मुरज, ढफताल, बाँसुरी, झालर, बीन, रबाब, किन्नरी, अमृतकुंडली, यंत्र, स्वरमंडल, जलतरंग, पखावज, उपंग, सहनाई, सारंगी, कसताल, कठताल, मुहचंग, खंजरी, पटह, निसान, मृदंग, डफ, भोंभ, तूर, वीणा, घन, शंख, शृंगी, भेरि, नगाड़ा, हुड्डुक, डमरू, कुंडली, दुदुभी, घंटा, तानतरंग, ढोल, वेणु, ताल, अघौटी, ढप, पिनाक, मदनभेरि, थारी, महुवरि, मजीरा, सहदाना, दमामा, आवज, करताल, मुरली, तालतंत्र, बेना, पचसब्द, तार, और बीना चीन ।

वाद्ययंत्रों से संबंधित कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य की कुछ पक्तियाँ उदाहरणस्वरूप नीचे उद्धृत की जा रही हैं—

पंचमि पंच शब्द करि साजे सजि वादित्र अपार ।

हंज मुरज ढफताल बाँसुरी झालर को भंकार ॥

बाजत बीन रबाब किन्नरी अमृत कुंडली यंत्र ।

सुर सुरमण्डल जलतरंग मिल करत मोहनी मंत्र ॥

विविध पखावज आवज संचित बिच बिच मधुर उपंग ।

सुर सहनाई सरस सारंगी उपजत तान तरंग ॥

कसताल कटताल बजावत शृंग मधुर मुहचंग ।

मधुर खंजरी पटह प्रणव मिल सुख पावत रतभंग ॥

निपटन केरी श्रवणन धुनि सुनि धीर न रहे ब्रजबाल ।

मधुर नाद मुरली को सुन के भेटे श्याम तमाल ॥^१ (सूरदास)

बने बन आवत मदन गोपाल

बेनु, मुरज, उपचंग, चंग मुख, चलत विविध सुर-ताल

बाजे अनेक बेनु-रव सों मिलि, रनित किंकिनी-जाल ।^२

१. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० २०, पद सं० ७०

२. सूरसारावली, (श्री वेंकटेश्वर प्रेस से प्रकाशित), पृ० ३७, छंद सं० १००२ से १०७६ तक

३. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० १८६, पद सं० ३३

लालन सग खेलन फाग चलीं
 बाजत तालमृदंग बांसुरी, गावत गीत सुहाए ।^१
 खेलत गिरिधर रँगसगे रँग
 बाजत ताल मृदंग भोंभ डफ, मुरली मुरज उपंग
 अपनी अपनी फँटन भरि-भरि, लिए गुलाल सुरंग ।^२ (परमानन्द)
 जुवतिनि संग खेलत फागु हरी
 बाजत डफ, मृदंग, बांसुरी, किन्नरि सुर कोमल री ।^३
 गिरिधर लाल रस भरे खेलत विमल वसत राधिका संग
 बाजत ताल, मृदंग, अधौटी बीना, मुरली तान तरंग ।^४
 जुवति-जूथ-संग फाग खेलत नंदलाल
 बाजत आवज, उपंग, बांसुरी, सुर, वेनु, चग
 संख, बंस, भोंभ, डफ, मृदंग, ढोलनां ।।^५
 खेलत फाग गोवर्द्धन धारी 'हो होरी' बोलत ब्रज बालक सगे ।
 बाजत ताल, मृदंग, अधौटी, बाजत डफ, सुर, बीन उपंगे ।^६
 माई हो हो होरी खिलाइए ।
 भोंभ, बीन, पखावज, किन्नरी, डफ, मृदंग बजाइए ।^७
 भूलें भाई स्याम-स्याम हिंडोरें
 बाजत ताल, मृदंग, भोंभ रुचि और बांसुरी थोरें ।^८
 नवल हिंडोरना हो । साज्यो नवल किसोर
 वेनु, बीना, ताल, उघटित, मुरज, मृदंग रबाव
 महुबरी, किन्नरि, भोंभ बाजत शंख ढप पिनांक ।^९ (कुंभनदास)
 बाजत ताल मृदंग मुरज डफ कहि न परत कछु बात ।^{१०}
 ताल मृदंग मुरज डफ बाजै ढोल टनक नव घन ज्यों गाजै ।^{११}

-
१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० १६६, पद सं० ७६
 २. वही, पृ० १६६, पद सं० ७७
 ३. कुंभनदास, विद्याविभाग काँकरौली, पृ० ३४, पद सं० ६६
 ४. वही, पृ० ३५, पद सं० ७२
 ५. वही, पृ० ३६, पद सं० ७४
 ६. वही, पृ० ३७, पद सं० ७६
 ७. वही, पृ० ३७, पद सं० ७७
 ८. वही, पृ० ४७, पद सं० १११
 ९. वही, पृ० ५१, पद सं० १२०
 १०. नंददास, उमाशंकर शुक्ल, पृ० ३३६, पद सं० १७३
 ११. वही, पृ० ३३७, पद सं० १६४

बाजत ताल मृदंग भांझ डफ सहनाई अरु ढोल ।^१
 ताल मृदंग मिलि बजावै बीन बेनु रसाला ।^२
 घट आवज सुर बीन अनाघात गति गाजहीं ।^३
 ताल मृदंग उपंग रज मुरज डफ बाजहीं ।^४
 बाजत दुंदुभी भेरी पटह नीशान सोहाय ।^५
 बाजत ढोल दमामा चहुँ दिशि ताल मृदंग उपंगा ।^६
 सुर मंडल डफ बीना भीना बाजत रस के एना^७

बन्यो हे चटक कटताल तार ओर मृदंग मुरज टंकार
 तिन संग रंग रंगीली मुरली बीच अमृत की धार ।^८ (नंददास)
 खेलत नंदकिसोर ब्रज में हो हो होरी ।.....^९

दुंदुभी, भांझ, मुरज, डफ, बीना, मृदंग, उपंगों तार
 दुहुँ विसि खेल मच्यौ जु पुरस्पर घोषराय दरबार ।^{१०} (चतुर्भुजदास)
 विविध सुरनि गावत सकल सुन्दरी ताल कठताल बाजत सरस मृदंगे ।
 तीन बेना अमृत कुंडली किलरी झांझ बहु भाँति आवत उपगे ।^{११}
 ताल मृदंग रबाब भांझ डफ मृदंग मुरली धुनि थोरी ।^{१२}
 डिम डिम दुन्दुभी झालरी रज मुरज डफताल ।^{१३}
 ताल पखावज रबाब भांझ डफ बेनां बेनु रसारी ।^{१४}
 प्रफुलित सुरपति तूर बजाए बरखन लागे फूल ।^{१५} (गोविंदस्वामी)

आयौ ऋतुराज साज पंचमी बसंत आज
 बाजत आवज उपंग बांसुरी मृदंग चंग

-
१. नंददास, उमाशंकर शुक्ल, पृ० २०५, पद सं० २०६
 २. वही, पृ० ३३६, पद सं० २२५
 ३. वही, पृ० ३३६, पद सं० २३४
 ४. वही, पृ० ३३६, पद सं० २३५
 ५. वही, पृ० ३६४, पद सं० ६
 ६. वही, पृ० ३७४, पद सं० ३७
 ७. वही, पृ० ३७४, पद सं० ६५
 ८. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २६४, पद सं० ८५
 ९. गोविंदस्वामी, विद्याविभाग-काँकरौली, पृ० ५२, पद सं० १०८
 १०. वही, पृ० ५३, पद सं० ११०
 ११. वही, पृ० ६०, पद सं० १२१
 १२. वही पृ० ६१, पद सं० १२२
 १३. वही, पृ० ८०, पद सं० १५३

यह सब सुख 'छीत' निरखि इच्छा अनुकूली ।^१

आरति करत जसोमति निरखि ललन मुख अतिहि आनंद भरि प्रेम भारी ।
बजत घंटा, ताल, बीन, झालरी, संख, मृदंग, मुरली बिबिध नाद सुखकारी ।^२

(छीत स्वामी)

ढोल कटोल निसान मुरज डफ बाजहीं

मैन के मेघ मनोरस वृष्टि सों गाजहीं ।

ताल पखावज आवभवा जंत्र सों

गान मनोहर मोहन मैन के त्रहैं ।^३

बाजत वांसुरी चंग उपंग पखावज आवज ताल

गावत गारी दै दै करतारी मनोहर गीत रसाल ॥^४

आलि नू बूका चंदन रोरी हरह गुलाल

बाजत मधुर महुवरि मुरली अरु डफ ताल ॥^५

पटह निसान भेरि सहनाई महागरज की घोर रे ।^६

संगीत रस कुसल नृत्य आवेश वश लसति राधा रास मंडल बिहारिनी
मृदंग बीना ताल सुर संच संचारु चा ता चातुरी सार अनुसारिनी ।^७

(गदाधर भट्ट)

भूलत जुग कमनीय किसोर सखी चहुँ ओर झुलावत डोल
भेरी झंझ डुन्डुभी पखावज औ डफ आवज बाजत डोल

आए सकल सखा समूह गुर हो हो होरी बोलत बोल ।^८

(सूरदास मदनमोहन)

मंजीर मुरज डफ मुरली मृदंग

बाजत उपंग वीणा बर मुख चंग ।^९

ताल मृदंग उपंग मुरज डफ मिलि रस सिंधु बढ़ायौ

विविधि विशद वृषभान नंदिनी अंग सुधंग दिखायौ ।^{१०}

१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मोतिल, पृ० २६७, पद सं० १७

२. हस्तलिखित पद-संग्रह, छीतस्वामी, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० २१

३. श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की वानी, बालकृष्णदास जी की प्रति, पत्र १५, पद सं०

४. वही, पत्र २६, पद सं० २

५. वही, पत्र २६, पद सं० ३

६. वही, पत्र २२, पद सं० १

७. वही, पत्र २३, पद सं० २

८. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयू प्रसाद अग्रवाल, पृ० ४५०, पद सं० १२

९. चौरासी पद, हस्तलिखित प्रति, सं० ३८।२१५, प्रयाग-संग्रहालय, पद सं० २७

१०. वही, पद सं० ३६

मधुर मधुर मुरली कल बाजे.....

बाजत ताल मृदंग उपंगा ।'

ताल बीणा मृदंग सरस नाचत सुधंग एकतें एक संगीत की स्वाभिनी ।^१

ताल रबाब मुरज डफ बाजत मुधुरि मृदंग

सरस उकति गति सूचत बर बांसुरी मुख चंग ।^२

मंजीर मुरज डफ मुरली मृदंग

बाजत उपंग बीणा बर मुख चंग ।^३

मृदुल मृदंग मुरज भेरी डफ दिव दुन्दभि रवकार ।^४ (हितहरिवंश)

सहज दुलहिनी श्री राधा सहज सांवरो दूलहु

सहज व्याह वृन्दावन, निरखि-निरखि किन फूलहु ॥.....

बाजे बाजत बैनु धुनि सुनि मुनि मोहै जू ।

ताल, पखावज, रंज, ढाँझ, भूप, भिरनौ-रव सोहै जू ।^५

चलहु भैया हो ! नंद महर घर, बाजति आजु बधाई ।.....

बाजत भाँझ, मृदंग, चंग, डफ, बीना, बैनु सुहाई ।

बाजत ढोल, मृदंग, रंज, आवज, उपंग सहनाई ।.....

राइगिरी गिरी अरु निसान-धुनि तिहूँ लोक मे छाई ॥^६

भैया आज रावल बजति बधाई ।

ढोल, भेरि, सहनाई धुनि सुनि, खबर महावन आई ।^७

खेलति राधिका, गावति बसंत

बाजत ताल, मृदंग, भाँझ, डफ, आवज, बीन, बीन सुकत ॥^८

ये चलि, लखन भरहि मिलि चलि हो, चलि अलि बेगि गिरिधरन भरहि मिलि ॥

महुवरि, चंग, उपंग, बांसुरी, बीना, मुरज, मृदंग

ढोलक, ढोल, भाँझ, डफ बाजत कल्यौ न परत सुख रंग ॥^९

फूली फिरति राधिका प्यारी, पहिरें फूलन की डँडिया.....

१. चौरासी पद, हस्तलिखित प्रति सं० ३८।२१५, प्रयाग संग्रहालय, पद सं० १८

२. वही, पद सं० ६८

३. वही, पद सं० ५७

४. वही, पद सं० २७

५. वही, प्रति सं० ८५।२१६, (फुटकर पदों में), पद सं० ७

६. भक्त-कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० ३५३, पद सं० ५६७

७. वही, पृ० ३५४-५५, पद सं० ६०१ व ६०२

८. वही, पृ० ३५७, पद सं० ६१०

९. वही, पृ० ३६६, पद सं० ६४६

१०. वही, पृ० ३७१, पद सं० ६५६

बजत मृदंग, उर्पंग, ताल, डफ, रवाब, भाँझि, डफिया ।^१ (हरिराम व्यास)
 बाजत ताल रवाब और बहु तरुनि तनया कूलहु ।^२
 डोल झूलत है बिहारी बिहार निरागुर मिरह्यौ
 काहू के हाथ अधौटी, काहू के वीन काहू के मृदंग कोनु गहे तार ।^३
 परस्पर राग जम्यो समेत किन्नरी मृदंग सों तार ।^४
 हाथ किन्नरी मधि सच पाइ सुलप राग रागिनीं सो मिलि गावत ।^५ (हरिदास)
 प्यारी पियहि सिखावत वीना तान बंधान कल्यान ।^६ (विठ्ठलविपुल)
 राजत रास रसिक रस रासे
 बाजत ताल मृदंग अंग संग मंद मधुर मृदु हासै ।^७
 प्रात समै नव कुंज द्वार द्वै ललिता ललित बजाई वीना ।^८ (बिहारिदास)
 जै जै सुर करताल बजावैं गीत वाद सुचाल मिलावे ।^९
 गावत सहित मिलत गति प्यारी मोहनी मुख मुरली सु वाजै ।^{१०} (श्रीभट्ट)
 नाना धुनि बंसिका बजावत ।^{११}
 देखि सघण घण अरिबलि वरखति इंद निसांण बजावैं ।^{१२}
 लीनी कर मुरली हरि हितकारी हित सों ओसर अधर निजुं धरण कं ।^{१३}
 (परशुराम)

ताड़ पखावजा मिरदंग बाजां साधां आगे णाचां ।^{१४}

होड़ी पिया बिण लागीं री खारी ।.....

बाज्यां भाँझि मिरदंग मुरड़ियां बाज्यां कर इकतारी ।^{१५}

१. भक्त कवि व्यासजी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० ३७४, पद सं० ६६४
२. पद संग्रह, प्रति सं० १६२०।३१७०, प्रयाग-संग्रहालय, पृ० १७, पद सं० १८
३. वही, पृ० २०, पद सं० ६
४. वही, प्रति सं० ३७१।२६६, का० ना० प्र० सं० पृ० श्री स्वा० १६, पद सं० ३
५. वही, पद सं० २
६. वही, १६२०।३१७०, प्रयाग-संग्रहालय, पद सं० २६
७. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, का० ना० प्र० सभा पत्र १४८, पद सं० २२
८. वही, पत्र संख्या १२१, पद सं० १
९. युगलशत-श्रीभट्ट, प्रति सं० ७१२।३२, का० ना० प्र० सभा, पत्र २, पद सं० ६
१०. वही, पत्र ३, पद सं० १७
११. राम-सागर, परशुराम, प्रति सं० ६८०।४६२, रा० सा० ६८, पद सं० १४८
१२. वही, १०३, पद सं० ३१७
१३. वही, पद सं० २०
१४. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० १४, पद सं० ४८
१५. वही, पृ० २६, पद सं० १०२

अधर मधुर जंसी बजावां रीझ रिभावां ब्रजनारी जी ।^१

मुरड़िया बाजां जमणा तीर ।^२ (मीरा)

रजनी मुख आवत गायन संग मधुर बजावत बैना ।^३

नाचत क्रिस्न नचावत गोपी कर कटताल बजावन कूं ।^४ (आसकरण)

तालों का उल्लेख -

कृष्णभक्तिकालीनसाहित्य में तालों का उल्लेख प्रायः नगण्य सा ही है । कही-कही चर्चरी ताल, एकताल, ध्रुवताल, भूपताल का उल्लेख हुआ है । इनसे संबंधित पंक्तियाँ नीचे उद्धृत की जाती हैं -

छंद ध्रुवनि के भेद अपार । नाचति कुंवरि मिले 'भूपताल' ।^५ (सूरदास)

गावति गिरिधरन संग परम मुदित रास-रंग ।

उरप तिरप लेत तान नागर नागरी ।.....

चर्चन ताम्बल देत, 'ध्रुवतालहि' गतिहि लेत ।

गिड़गिड़ तत थुंग थुंग अलग लाग री ।^६

या ते तू भावति मदन गोपाल ।

सारंग रागै सरस अलापति, सुघर मिलत 'इकताल' ।^७ (कुंभनदास)

नीकौ मोहि लागे श्री गिरिधर गाव ।

सुरति देत मधु मत्त मधुप कुल 'एकताल' सब के जिय भाव ।^८ (कृष्णदास)

दूसरे कर चरन सों कठताल त्रिकटि भेभे ।

'भूपताल' में अवधर गति उपजावे ।^९ (गोविंदस्वामी)

श्री राग में कान्हू मुरली बजावें.....

बजत नूपुर धरत चरन अवनी चतुर 'ताल चर्चरी' सो मन लावें ।^{१०}

(छीतस्वामी)

१. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० २, पद सं० ४

२. वही, पृ० २७, पद सं० ६४

३. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयू प्रसाद अग्रवाल, पृ० ४५१, पद सं० ७

४. वही, पृ० ४५२, पद सं० ११

५. सूरसागर, (भाग १), पृ० ६७२, पद सं० १७६८

६. कुंभनदास, काँकरौली, पृ० २२, पद सं० ३५

७. वही, पृ० २४, पद सं० ४१

८. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल भीतल, पृ० २३२, पद सं० ३३

९. गोविन्द स्वामी, काँकरौली, पृ० २६, पद सं० ५८

१०. हस्तलिखित पद-संग्रह, छीतस्वामी, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० २८

करत हरि नृत्य नवरंग राधा संग लेत नव गति भेद 'चर्चरी ताल' के ।^१

(गदाधर भट्ट)

वृषभान नंदिनी मधुर कल गावे

विकट अवधर तान 'चर्चरी ताल' सों नंदनंदन मनसि मोद उपजावै ।^२

(हितहरिवंश)

गावत मनि-मंजीर बजावत मिलवत गति 'भूपताल' ।^३

रसिक सुंदरी बनी रास-रंगे

'चरचरी' ताल मैं तिरप बांधति बनी, तरकि दूटी तनी, बर सुधंगे ।^४

(व्यास)

नृत्य का उल्लेख तथा वर्णन -

"लय और ताल के साथ अग संचालन करते हुए हृदयगत भावनाओं को शरीर की चेष्टाओं द्वारा प्रकट करना" ^५ नृत्य कहा जाता है । वाद्यादि सयुक्त अग-विक्षेप का नाम नृत्य है ।

नृत्य के प्रकाश -

नृत्य के दो भेद हैं - (१) ताडव और (२) लास्य । नृत्य उत्कट हो तो ताडव और मधुर तथा सुकुमार हो तो लास्य कहलाता है । ताण्डव पुरुषत्व का और लास्य नारीत्व का द्योतक है । ताण्डव नृत्य में वीर तथा रौद्र रस का प्रदर्शन किया जाता है । इसमें मृत्यु की भीषणता, संहार की भयंकरता, क्रोध की विकरालता, वीरत्व और भव्यता प्रदर्शित करने वाली मुद्रायें दिखाई जाती हैं । ताण्डव नृत्य में अगों की मरोड़ अत्यधिक जोरदार तथा अंगचापल्य और अभिनय विशेष रूप से गभीर व आवेशपूर्ण होता है ।

लास्य शृंगाररस प्रधान नृत्य है । इसमें शरीर के अवयवों के लावण्यमय संचालन-विशेष रूप से मस्तक के मोहक, मृदु, भाववाहक दोलन से प्रेम तथा शृंगारमय भावों की अभिव्यक्ति की जाती है । लास्य नृत्य में अगविक्षेप अत्यन्त कोमल, मधुर और मृदुल होता है ।^६

१. श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी, बालकृष्ण दास जी की प्रति, पत्र २३-२४,

पद सं० ३

२. चौरासी पद, प्रति सं० ३८।२१५, प्रयाग-संग्रहालय, पद सं० ८१

३. भक्तकवि व्यास जी, ब्रामुदेव गोस्वामी, पृ० ३०७, पद सं० ४३८

४. वही, पृ० ३६०, पद सं० ६१८

५. नृत्यशाला, अंक १, पृ० १६

६. "ताण्डव-वीर रसे महोत्साहो पुरुषो यत्र नृत्यति ।

रौद्रभावरसो पतिस्त ताण्डवमिति स्मृतं ॥ (संगीत-नृत्याकर)

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में नृत्य का उल्लेख -

गायन और वादन का उल्लेख तो भक्तिकालीन सभी धाराओं के साहित्य के अन्तर्गत मिलता है किन्तु नृत्य का समावेश कृष्ण-काव्य की अपनी विशेषता है। भक्तिकालीन सूफी कवि आलम ने अवश्य 'माधवानल कामकंदला' ग्रंथ में नृत्य का सुन्दर वर्णन प्रस्तुत किया है। 'माधवानल कामकंदला' की सम्पूर्ण कथा संगीत पर आश्रित है और संगीत के माध्यम से ही वह आगे बढ़ती है। कथा के नायक और नायिका भी कही के राजकुमार या राजकुमारी न होकर संगीत के कलाकार हैं। नायक माधव कुशल वीणावादक हैं और नायिका कामकंदला नृत्य विद्या में अद्वितीय। अस्तु 'माधवानल कामकंदला' में स्थल-स्थल पर ऐसे प्रसंग आते हैं जहाँ नृत्य-कला अपने लालित्यपूर्ण उच्च रूप में चित्रित की जाती है। आलम के अतिरिक्त भक्तिकालीन अन्य अन्य सूफी, सत तथा रामभक्त कवियों के काव्य में प्रायः नृत्य-वर्णन का अभाव सा ही है। इसके विपरीत भक्तिकालीन कृष्णभक्त कवियों ने अपने काव्य में गायन-वादन एवं नृत्य तीनों के सफल समन्वय द्वारा संगीत की परिभाषा सार्थक कर दी है। इन कृष्ण कवियों के काव्य के आराध्य नटनागर नंदकिशोर नृत्य के भी आचार्य हैं। अतः नटवर वेपधारी कन्हैया की नृत्य-क्रीडाएँ इन कवियों के आकर्षण का प्रमुख केन्द्र बन गई और उनकी नृत्य-मुद्राओं का सफल अंकन इन कवियों के काव्य में हुआ।

नृत्य के प्रकारों का उल्लेख -

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में ताण्डव तथा लास्य दोनों प्रकार के नृत्यों का उल्लेख किया गया है। उदाहरणस्वरूप कृष्णभक्तिकालीन कवियों की निम्नलिखित पक्तियाँ दृष्टव्य होगी -

उरप तिरप "ताण्डव" करे, ता-थेई रचि उघटि तान,
सुधंग चाल लेत है संगीत स्वामिनी ॥' (कुंभनदास)

गोविंद करत मोहन गान ।.....

राग गुर्जरि समुद्र "ताण्डव लास्य" कलानिधान ।

ब्रज बधू संग मुदित नाचत लेत अवघर तान ॥'..... (कृष्णदास)

लास्य-लास्यते सुकुमारिणां गमकध्वनिवर्धनि ।

हृशशब्दास्यः प्रसन्नस्योमुखरागोभवेदिधा ॥ (संगीत-रत्नाकर)

यौवनस्त्री बिलासिन्यः कामभावविचक्षणां ।

पदंगहारवैदध्यात् कुर्यात्लास्यमदीरितम् ॥ (नृत्य-पारिजात)

नतनंतनुयात्पात्रं कान्ताहास्यादिदृष्टिजं ।

नानागतिलसद्भाव मुखरागादिसंयुतः ॥ (अशोकमल्ल का नृत्याध्याय)

नृत्य-अंक, नृत्यसागर के कुछ पृष्ठ, बा० कृष्णचन्द्र निगम, पृष्ठ ७१-७३

१. कुंभनदास, काँकरोली, पृ० २६, पद सं० ४५

२. हस्तलिखित पद संग्रह, कृष्णदास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० ३०

नचत गोपाल फणिफणारंगे ।.....

बहुरि फिरि भगरि चढ़ि सीस "ताण्डव" रच्यौ परसि पदतलनि मनि रंगु सुहायो ।^१
(गदाधर)

कुंजविहारी नाचत नीकें लाडिली नचावत नीके ।

औघर ताल धरे श्री स्यामा मिलिवत तातथे गावत संग पीके ।

'ताण्डव लास्य' और अंग को गनें जे जे रुचि उपजत जी के ॥^२ (हरिदास स्वामी)

नृत्य का वर्णन —

नृत्य-वर्णन भक्तिकालीन कृष्ण कवियों के काव्य का अनिवार्य अंग बन गया है । कृष्ण की वात्स्यावस्था और किशोर अवस्था दोनों ही समय के तथा तांडव और लास्य सभी प्रकार के नृत्य-चित्रण कृष्ण-काव्य के अन्तर्गत आये हैं ।

बाल नृत्य —

बाल-क्रीड़ा के प्रसंग में बालक कृष्ण का नृत्य वर्णन अत्यधिक स्वाभाविक तथा हृदयग्राही है । कान्हा अभी छोटे हैं । नृत्य का विधिवत् ज्ञान उन्हें कहाँ ? किन्तु जीवन की उमग स्वतः स्वाभाविक नृत्य के रूप में अवतरित होती है और कृष्ण अपनी इच्छानुसार टूटे-फूटे शब्दों में गा-गा कर नाच-नाच कर हर्षित हो रहे हैं —

हरि अपने आंगन कछु गावत ।

तनक तनक चरननि सों नाचत, मनहीं मनाहि रिभावत ।^३

बालक के इस भोले रूप को देख कर मातृ-हृदय विभोर हो जाता है । माता यशोदा ताली बजा-बजा कर गाती है और कृष्ण को नचाती हैं । कृष्ण भी माँ के गाने तथा करतल-ध्वनि का अनुकरण करके गाते, ताली बजाते तथा अपने नन्हे-नन्हे पैरों से घुँघुरू बजाते हुए नाचते हैं —

आंगन स्याम नचावहीं जसुमति नंदरानी ।

तारो दै-दै-गावहीं, मधुरी मृदु बानी ॥

पाइन नूपुर बाजई, कटि किंकिनि कूजै ।

नान्हीं एडियन अरुनता, फल बिब न पूजै ॥

जसुमति गान सुनै खेवन, तब आपुन गावै ।

तारी बजावत देखई, पुनि आपु बजावै ॥.....

जसुमति सुतहि नचावई, छबि देखति जिय तै ।

सूरदास प्रभु, स्याम कौ मुख तरत न हिय तै ॥^४

१. मोहिनी वाणी श्री गदाधर भट्ट जी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ३२

२. पद संग्रह, प्रति सं० १६२०/३१७०, प्रयाग-संग्रहालय, पृ० २०, पद सं० ८

३. सूरसागर, (भाग पहला), दशमस्कंध, पृ० ३१०, पद सं० ७६५

४. वही, पृ० ३०६, पद सं० ७५२

ताण्डव नृत्य -

नृत्य, गान आदि विविध क्रीडा करते हुए शिशु कृष्ण का शैशवकाल बीत जाता है और वे कुछ बड़े हो जाते हैं। सखाओ के साथ कृष्ण यमुना-तट पर खेल खेलने लगने हैं। खेल-खेल में गेद यमुना में गिर जाती है और कृष्ण काली नाग का वध करने के लिए जल में कूद पड़ते हैं। शिशुकाल में किया गया कृष्ण का बाल-नृत्य वय तथा परिस्थिति के साथ ही प्रचंड रूप धारण कर लेता है और कालिय नाग-नाथन के मिस रौद्र मुद्रा में कृष्ण का ताण्डव नृत्य होता है -

सबै ब्रज है जमुना के तीर ।
कालीनाग के फन पर निरतत, संकर्षण कौ बीर ।
लाग मान थेड़-थेड़ करि उघटत, ताल मृदंग गंभीर ।
प्रेम मगन गावत गंधर्व गन व्यौम बिमाननि भीर ।
उरग नारि आगें भई ठाढ़ी, नैननि ढारति नीर ।^१
हमकौ दान देइ पति छाँड़हु, सुदर स्याम सरीर ।
आए निकसि पहिरि मनि भूषन, पीत बसन कटि चीर ।
सूर स्याम कौ भुज भरि भेंटत, अंकम देत अहीर ॥^२ (सूरदास)

नचत गोपाल फणिफणारंगे ।
मनहु मनि नील के खंभ ऊपर सिखी नृत्य आरम्भ किय अति उत्तंगे ॥
प्रथम तरुतुग चढ़ि भँप यमुना लई सुभग पट पति कटितट लपेटे ।
एक घनतें निकासि और घनकौ चलयौ श्याम घन मनहु चपलाहि भेंटे ॥
बहुरि फिरि भ्रगरि चढ़ि सीस ताण्डव रच्यौ परसि पदतलनि मनि रंगु सुहायो ।
चरण पटतार विषभार भरहत जुतुते लतपतेक हू नीरनायो ॥
बुसह हरि भारतें कंठ आये लटकि परसि करै कवि सकल उपमा विचारा ।
मनहु नखचन्द्र की चन्द्रिका त्रासते उरपि नीची घसी तिमिर धारा ।
गगन गुणगननि गुण गान गंधर्व करै जै करै देव मुनि पटुप वरषै ।
तरनिजा तीर भरभीर आभीर कुल धीर मन माझ धरि अधिक हरषै ॥
विवश भूषण बसन सिथिल रसना कसन शरण आई जबहू नागनारी ।
कान्ह करुणा करी चिन्ह पद सिरधरे मेढि खगराज की त्रास भारी ॥
पूजि हरि कौं जल्यौ नाग रमणकदीप श्यामजु मुदित जलतीर आये ।
कहि गदाधर जु आनन्द कुलाहल भयौ सकल ब्रजजन निकिरि प्राणपाये ॥^३
(गदाधर)

१. सूरसागर, (पहला भाग), दशमस्कंध, पृ० ४५७, पद सं० ११६३

२. मोहिनी वाणी श्री श्री गदाधर भट्टजी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ३२-३३

कमल दड़ डोचणां थ गाथ्यां काड़ भुजंग ।

काड़िन्दी वह णांग गाथ्यां काड़ फणफण निरत करत ।

कूदां जड़ अन्तर णा डर्यां थे एक बाहु अगणत ।

मीरा रे प्रभु गिरधर नागर ब्रज वणतां रो कंत ॥^१ (मीरा)

शृंगार तथा प्रेम-भाव की अभिव्यजना के अतिरिक्त नृत्य द्वारा वीर, रौद्र तथा अद्भुत रस की अभिव्यजना भी होती है। रोमन प्रजा मे वसन्तारम्भ के समय स्थल-स्थल पर युद्ध-नृत्य का उत्सव होता है। आज भी अफ्रीका और ब्रह्मा की अनेक जातियो भीलो, किरानो आदि मे युद्ध-नृत्य अत्यधिक लोकप्रिय है। ढाली, काढी, रायबसी और किरात नृत्य वगाल में अत्यधिक प्रचलित है। व्याधि नृत्य आज भी विशेष प्रिय माना जाता है। भारतीय दार्शनिक साहित्य मे प्रलय तक मे ताण्डव नृत्य की कल्पना की गई है। शिव का ताण्डव नृत्य सत् की सृष्टि और असत् के संहार करते हुए विश्व के लय ताल संयुक्त विकास का प्रतीक है। ताण्डव नृत्य के समय डमरू का नाद ससार की उत्पत्ति, हस्तमुद्रा संसार के रक्षण, अग्नि-संहार क्रिया और उठा हुआ पैर मोक्ष को प्रगट करता।^१ रौद्र रूप मे किया हुआ नटराज शिव का यह ताण्डव नृत्य विद्व की सृष्टि, स्थिति, संहार, तिरोभाव, आविर्भाव और अनुग्रह इन पाँच क्रियाओ का द्योतक है।^२ कृष्णकालीन कवियो के द्वारा वीरं परिस्थिति मे चित्रित किया हुआ कृष्ण का काली-मर्दन नृत्य, आसुरी भावना की पराजय, दैवी भावना की विजय तथा परब्रह्म के अनिर्वचनीय आनंद का द्योतक माना जाय तो अत्युक्ति न होगी।

रास नृत्य -

नृत्य मानव-जीवन के आनंदमय उत्लासपूर्ण क्षणो मे स्वयं ही उत्पन्न होने वाली स्वाभाविक भावाभिव्यक्ति है। जीवन की उमंग मे विभोर मानव-हृदय जिस समय झूमने लगता है उस समय हर्षातिरेक की असह्य धारा मे डूबता-उतराता वह नृत्य करने के लिए विवश हो जाता है। यही कारण है कि संयोग शृंगार के रस की सृष्टि के लिये नृत्य एक नैसर्गिक तथा स्वाभाविक प्रवृत्ति बन गई है। फ्रायड हैबेल नृत्य को संयोग भावना का आविष्कार मानते हैं। जगली जातियो में नृत्य के द्वारा अपनी प्रेयसी को आकर्षित करके वरण करने की प्रथा प्रचलित रही है। न केवल पुरुषो वरन् पशु-पक्षियो मे भी नृत्य की यह प्रवृत्ति समागम तथा संयोग के समय लक्षित होती है। उत्तर अमेरिका में ग्राउज नामक पक्षी संयोग के दिनों मे प्रतिदिन प्रातःकाल पखो को चक्रकार बनाकर नाचता है। वसन्त ऋतु मे ह्वाइट थ्रोट नामक पक्षी हवा मे उडकर विचित्र क्रियाओ के साथ पख फडफडाता हुआ गाता और फिर बैठ जाता है। मोर मे भी यह प्रवृत्ति स्पष्ट लक्षित होती है।

१ मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० ६, पद सं० ३२

२. "Creation arises from the drum, protection proceeds from the hand of hope, from fire proceeds destruction, the foot held aloft gives release."
The Dance of Shiva by Ananda Coomaraswamy.

३. नृत्य-अंक, नृत्यसागर के कुछ पृष्ठ, कृष्णचन्द्र निगम, पृ० ६६

नृत्य प्रेम की पराकाष्ठा है। नृत्य ही अनुराग की चरमसीमा है। प्रेम की अंतिम अभिव्यक्ति नृत्य ही तो है। यही कारण है कि यौवन के पदार्पण के साथ ही प्रणय की की उन्मत्त अवस्था में कृष्ण गोपियों को रिझाते वृंदावन की कुजगलियों में नृत्य करने दीख पड़ते हैं -

मोर मुकुट पीतांबर सोहैं कुंडल की भकभोर ।

वृंदावन की कुंज गलिन में नाचत नंद किसोर ॥^१

यमुना के कछार कुजों में राधा, कृष्ण तथा गोपियों का मधुर मिलन होता है। शरद की ज्योत्स्ना विकीर्ण हो जाती है। कुजों में नवीन सौन्दर्य छा जाता है। प्रकृति गा उठती है तथा यमुना का कलकल निनाद करता हुआ जल वातावरण को और भी उद्दीप्त कर संगीत के अनुकूल बना देता है। कृष्ण तथा गोपियों की मिलन क्रीड़ा 'रास-लीला' का रूप धारण कर नृत्य में परिणत हो जाती है। यही रासलीला-नृत्य कृष्णभक्तिकालीन कवियों के जीवन का पाथेय बन जाता है। अन रास-लीला-नृत्य का वर्णन इन कवियों के काव्य का एक प्रमुख अंग बन गया है।

रास नृत्य का स्वरूप -

“रसो वै सः” अर्थात् परमात्मा रस है। “रसस्याम् इति रसः” अर्थात् रस (परमात्मा) से जो सम्बद्ध है वह रस कहलाता है तथा “रसाना समूह रसः” अर्थात् रस समूह को रास कहते हैं।

रास-नृत्य हल्लीश-नृत्य का ही रूप है।^१ मडलीकार रूप में अनेक नर्तकियों सहित नृत्य करने को रास-नृत्य कहते हैं।^२ रास नृत्य में चहुँ ओर गोपियाँ, मध्य में कृष्ण और उनके पास राधा रहती है। आध्यात्मिक दृष्टिकोण से कृष्ण ब्रह्म के तथा राधा और गोपियाँ जीव का प्रतीक है। परमात्मा जीव को अपनी ओर खींचता है। इसी भावना को व्यक्त करने के लिये रास-नृत्य में केन्द्र में स्थित कृष्ण के चहुँ ओर गोपियाँ नृत्य करती दिखाई जाती हैं। राधा सबसे अधिक आकर्षित होकर खिंच आई है अस्तु वह मध्य में कृष्ण के पास सुशोभित होती है।

१ मीरा-माधुरी, ब्रजरत्नदास, पृ० ३४, पद सं० १२६

२ हरिवंशपुराण, नीलकण्ठ टीका, पृ० १६८-६९

३. “श्रीधर स्वामी ने भागवत की टीका में ‘रास’ का परिचय इस प्रकार दिया है - ‘बहुनर्तकियुक्तो नृत्यविशेषो रासः’ अर्थात् - ‘बहुत सी नर्तकियों सहित विशेष नृत्य का नाम रास है।’

श्री चैतन्य सम्प्रदायी श्री जीवगोस्वामी जी ने अपनी भागवत की टीका बृहत् क्रम संदर्भ में रास की व्याख्या इस प्रकार की है -

शृंगार रस से परिपूर्ण तथा कोमल और मधुर प्रकृति का होने के कारण रास-नृत्य लास्य-नृत्य का ही एक प्रकार माना जाता है।

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में रास-नृत्य का वर्णन

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में रास-नृत्य के अन्तर्गत संयुक्त रूप से राधाकृष्ण तथा गोपियों के मंडलाकार नृत्य का वर्णन किया गया है। कृष्णभक्तिकालीन प्रायः सभी कवियों ने रास से सम्बद्ध पदों में ताताथेई, ततथेई, ततगथेई, ततथे, थेइततथेइ, गिडगिड तत, थुगथुग थे, तकिट, गिडित, धिधद्रण, द्रण, तत तत, ग्र, त्र, लागदाट, उरप तिरप, उपज, हस्तकभेद आदि नृत्य के बोल तथा नृत्य की परिचित पदावली का प्रयोग करके अपने नृत्य-ज्ञान का सुन्दर परिचय दिया है। उदाहरणस्वरूप इनके कतिपय पद दृष्टव्य होंगे -

आजु गिसि रास रंग हरि कीन्हौ ।

ब्रज बनिता बिच स्याम मंडली, मिलि सबकों सुख दीन्हौ ।

सुर ललना सुर सहित बिमोहीं, रच्यौ मधुर सुर गान ।

नृत्य करत, उघटत नानाबिधि, मुनि मुनि बिसरचौ ध्यान ।

मुरली सुनत भए सब व्याकुल, नभ-धरनी-पाताल ।

सूर स्याम को कौन किये बस, रचि रस-रास रसाल ॥^१ (सूरदास)

ब्रजबनिता भवि रसिक राधिका, बनी सरद की राति हो ।

ततथेई ततथेई गिरिधर नागर, गोर-स्याम अंग कांति हो ॥

इक-इक गोपी, बिच-बिच माधौ, बने अनूपम भांति हो ।

जै-जै सब्द उच्चारत नभ सुर, नर-मुनि कुसुम बरषत न अघात हो ॥

निरखि थक्यौ सनि आइ सोस पर, क्यौं नहिं होत प्रभात हो ।

‘परमानंद’ मिले यहि औसर, बनी है आज की बात हो ॥^२

(परमानंददास)

‘नटैर्गृहीतकंठेन अन्योन्यातर्काश्रियाम्,

नर्तकीनां भवेत् रासो मंडलीभूय नर्तनः ।

नट के साथ गले में बाँह डालकर मण्डलाकार होकर नाचना ‘रास’ कहलाता है। श्री बल्लभाचार्य जी ने सुबोधिनी टीका में इस विषय पर लिखा है कि जिसमें बहुत सी नर्तकियाँ हों और नाच करें, उसमें रस की अभिव्यक्ति होती है, इसी रस-युक्त नाच का नाम रास है।”

अष्टछाप और बल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयाल गुप्त, (भाग २), पृ० ४६८

१. सूरसागर, (भाग १), दशमस्कंध, पृ० ६५३, पद सं० १७६०

२. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २००, पद सं० ८२

गावत गिरिधर-संग परम मुदित रास-रंग,
 उरप तिरप लेत तान नागर नागरी ॥
 सरि-गम-पध-धनि, गम-पधनि उघटति सप्त सुरति,
 लेति लाग, दाट कल अति उजागरी ॥
 चर्वन ताम्बूल देत, ध्रुवतालहिं गतिहिं लेत,
 गिडि-गिडि तत-थुंग-थुंग अलग लाग री ॥
 सुरति-केलि रास-विलास बलि-बलि 'कुंभनदास'
 श्री राधा नंद-नंदन वर सुहाग री ॥^१
 रास में गोपाल लाल नाचत, मिलि भामिनी ।
 अंस-अंस भुजनिमेलि, मंडल-मधि करत केलि,
 कनक-बेलि मनु तमाल स्याम-संग स्वामिनी ॥
 उरप, तिरप, लाग, दाट प्राग-ताता थेई-थेई थाट,
 सुधर सरस राग तैसी-ए-सरद-जामिनी ॥
 कुंभनदास, प्रभु गिरिधर नटवर-वपु-भेष धरें,
 निरखि-निरखि लज्जित कोटि काम-कामिनी ॥^२ (कुंभनदास)
 निरतत गोपाल संग राधिका बनी ।
 बाहु दंड भुजन मेलि, मंडल मधि करत केलि,
 सरस गान स्याम करै संग भामिनी ॥
 मोर मुकुट कुंडल छवि, काछिनी बनी विचित्र,
 झलकत उर हार विमल, थकित चांदनी ॥
 परम मुदित सुर नर मुनि, बरषत सब कुसुम माल,
 बारति तन मन प्रान, 'कृष्णदास' स्वामिनी ॥^३

नाचत गोपाल लाल अद्भुत नट भेल धरे गान करति ब्रज सुंदरि रास रागिनी ।
 अति कोमल बन्यो कूलमल्ली बहु भांति फूल जल सोकर हरत पवन तट तरंगिनी ।
 सरद सर्वरी सुहृद कित मधुप जूथ श्रुति मिलवत बिलसत पिय संग चपल दृष्टि कुरंगिनी ।
 गिडिगतां गिडिगडितां गिडित कटि तारावली, धि धं द्रण द्रण द्रणवर मृदांगिनी ।
 तत थेई थेई उच्चार तिरप बंध दूटे हार नृतति बाम भाग कुच उतंगिनी ।
 कृष्णदास प्रभु गिरिधर मुरली नाद वित चोरत संसृत हरि साधु साधुतरउपंगिनी ॥^४
 (कृष्णदास)

१. कुंभनदास, काँकरोली, पृ० २२, पद सं० ३५

२. वही, पृ० २४, पद सं० ४२

३. हस्तलिखित पद-संग्रह, कृष्णदास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं०, ११६

४. वही, पद सं० ९६

देखो री नागर नट निरतत कालिंदी तट,
 गोपिन के मध्य राजें मुकुट की लटक । देखो०
 काछनी किंकिनी कटि पीतांबर की चटक-मटक,
 कुंडल किरन रवि रथ की अटक । देखो०
 ततथेई थैई सबद सकल घट,
 उरप तिरप मानों पद की पटक ।
 रास मध्य राधे, राधे मुरली मे येई रट,
 'नंददास' गावें तहां निपट निकट । देखो ० ।^१ (नंददास)

प्यारी भुजग्रीवा मेलि नृत्यत पीय सुजान ।
 मुवित परस्पर लेत गति में सुगति,
 रूप-रासि राधे, गिरिधरन गुन-निधान ॥
 सरल मुरली-धुनिसों मिले सप्त सुर,
 रास-रंग भीनें गावें और तान बंधान ।
 'चतुर्भुज' प्रभु स्याम-स्यामा की नटनि देखि,
 मोहे खगमृग अह थकित व्योमविमान ॥^२ (चतुर्भुजदास)
 नाचत गोपाल-संग गोप कुंवरी अति सुधंग-
 तथेई तथेई तथेई तथेई मंडल मधि राजे ।
 संगीत गति भेद मान लेत सप्त सुर बंधान-
 धिधि कटि धिधि कटि मृदंग मधुर मधुर बाजे ॥
 मुरली रटनि रस को रटन सटकनि कटक मुकुट-
 चटक पिय प्यारी लटक लपटि उरसि राजे ।
 'गोविंद' प्रभु पिय की छवि देखत रस बस मंत्र मगन-
 जमुना तट काछे नट अद्भुत छवि छाजे ॥^३
 गिड़गिड़ थुंग थुंगनि तकटि थुंगनि -
 एक चरन कर सों भलें भले बहु मृदंग बजावे ।
 दूसरे कर चरन सों कठताल त्रिकटि भें भें-
 भूपताल मे अवधर गति उपजावे ॥
 कठ सरस सुरहि गावें मोहन मधुरी तान लावें-

१. वही, पद सं० १६

२. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २२८, पद सं० ५६

३. गोविंदस्वामी, काँकरीली, पृ० २८, पद सं० ६२

सकल कला गुन पूरन ब्रषभानुनदिनी पीय मन भावें ।
 गोविंद प्रभु रीझि रहे मुसिकाई रसन-दसन धरिके रहसि उरसि लपटाव ।'
 (गोविंदस्वामी)

लाल सग रास-रंग लेत मान रसिक रमन,
 गिड़-गिड़ता, गिड़-गिड़ता, त त त त त थेई-थेई गति लीने ।
 स रि ग म प ध नि, ग म प ध नि धुनि सुनि,
 बजर्राज तरुनि गावत री, अति गति यति भेद सहित,
 ता न न नां न न न न न न न अति गति असलीने ॥
 उदित मुदित सरद-चंद्र, बंद छुटे कंचुकी के,
 वैभव भव निरखि-निरखि कोटि काम हीते ।
 बिहरत बन रस-बिलास, दपति वर ईषद् हास,
 'छीतस्वामी' गिरिवरधर, रसबस कर लीने ॥' (छीतस्वामी)

करत हरि नृत्य नवरग राधासंग लेत नव गति भेद चर्चरी ताल के ।
 परस्पर दर्श रसमत्त भये तत्त थेई बचन रचना सुसगति सुरताल के ।
 फरहरत बहिबर डरहरत उरहार भरहरत भ्रमर वर विमल बन माल के ।
 खिसत सित कुसुम शिर हसत कुंतल मनौ हुलस कल भलमलनि स्वेदकण माल के ।
 अग अगनि लटक मटक भंगुर भ्रकुटि पट कपट ताल कोमल वरण चाल के ।
 चमक चल कुडलनि दमक दशनावली विविध व्यजित भाव लोचन विशाल के ।
 बजत अनुसार दृमिदृमि मृदग निनाद भ्रमकि भ्रमकार किकिणी जाल के ।
 तरल ताटक तडकित तडित नील नव जलद पै यों विराजति प्रिया पास गोपाल के ।
 बृजयुवती जूथ अगणित वदन चंद्रमा चंद भये मंद उद्योत तिहि काल के ।
 मुदित अनुराग बस राग रागिनी तान गान गत गर्व रभादि सुरबाल के ।
 गगन चर सघन रस मगन वर्षत फूल वारि डारत रत्न यत्न भरि थाल के ।
 येक रसना गदाधर न वरनत बने चरित अद्भुत गिरिधरन लाल के ।' (गदाधर)
 आली रासमंडल नृत्य करत मदनमोहन अधिक सोहन लाडिली रूप निधान ।
 चरण चाह हस्त भेद नृत्यत आछी भाँति न मुख हास भुव विलास लेत नैन ही मे मन ॥
 गावन वेणु बजावत दौड़ रीझ परस्पर रिझवत आको भरि भरि लेत रीझ रीझ ।

अक भरे तत्तार्थ तत्तार्थ करत कहत मगन मन ॥
 सूरदास मदनमोहन रासमंडल में प्यारी के अंचल लै पोंछत है इयामघन ॥'
 (सूरदास मदनमोहन)

१. वही, पृ० २६, पद सं० ५८

२. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २६७, पद सं० १५

३. श्री गदाधर भट्टजी महाराज की बानी, बालकृष्ण दासजी की प्रति, पत्र २३-२४, पद सं० ३

४. वाणी श्री श्री सूरदास मदनमोहन की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० १०, पद सं० २८

आजु बन नीको रास बनायौ ।
 पुलिन पवित्र सुभग यमुना तट मोहन बेनु बजायौ ।
 कल कंकन किंकिणी नूपुर धुनि सुनि खग मृग सचु पायौ ।
 युवतिनि मंडल मध्य श्यामघन सारंग रागु जमायौ ।
 ताल मृदंग उपंग मुरज डफ मिलि रस सिंधु बढ़ायौ ।
 विविध विशद वृषभान नंदिनी अंग सुधंग दिखायौ ।
 अभिनय निपुन लटकि लट लोचन भूकुटि अनंग नचायौ ।
 तात्ता थेई ता थेई धरति नौतन गति पति व्रजराज रिझायौ ॥^१ (हितहरिवंश)

स्याम-बाम अंग संग, नाचति गति वर सुधंग,
 रास-लास रग भरी सुभग भामिनी ।
 तरनि-तनया-तीर खचित, मृदुल कनक रचित हीर,
 त्रिगुन सुख समीर, सरद-चंद जामिनी ॥
 चरन रुनित नपुर, करकंकन, कटि किंकिनि धूनि,
 सुनि खग-मृग मोहि गिरत काम-कामिनी ।
 पंचम सुर गान तान, गगन सघन भये आन,
 मगन मगन जान, गिरत मेघ-दामिनी ॥
 भूपतालै चालि उरपि, लेति तिरप मान सुखाहि,
 चंद सुघर औघर वर सुलप गामिनी ।
 नयन लोल, मधुर बोल, भूकुटि भंग, कुच उतंग,
 हंसति पिर्याहि बिबस करति 'व्यास' स्वामिनी ॥^२

स्याम-नटवा नटत राधिका संगे ।
 पुलिन अद्भुत रच्यौ, रूप-गुन-सुख रच्यौ, निरखि मनमथ-बधू मान भंगे ॥
 तत्त थेई-थेई, मान सप्तसुर षट गान, राग-रागिनी, तान खवन भंगे ।
 लटकि मुंह मटकि, पद पटकि, पटु भटकि, हंसि बिबिध कल माधुरी अंग अंगे ॥
 रतन कंकन क्वनित किंकिनी नूपुरा, चर्चरी ताल मिलि मनि-मृदंगे ।
 लेति नागर उरपि, कुवरि औघर तिरप, 'व्यासदासि' सुघर वर सुधंगे ॥^३ (व्यासजी)
 अद्भुत गति उपजत अति नाचत दोऊ मंडल कुवर किसोरी ।
 सकल सुधंग अंग भरि मोरी पिय नृतत मूसकनि मुख मोरी परिरंभन रस रोरी ।
 ताल धर वनिता मृदंग चंडागत घात बजै थोरी थोरी ।
 सप्त भाइ भाषा विचित्र ललिता गाइनि चित चोरी ।

१. चौरासी पद, हितहरिवंश, प्रति सं० ३८/२१५, पद सं० ३६

२. भक्तकवि व्यासजी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० ३१४, पद सं० ४६४

३. वही, पृ० ३१६, पद सं० ४७१

श्री वृन्दावन फूलनि फूल्यौ पूर्न ससि त्रिविध पवन बहै थोरी ।
 गति विलास रसहासि परस्पर भूतल अद्भुत जोरी ।
 श्री जमुनाजल विथकित पट्टपनि वरिषा रति पति डारत तन तोरी ।
 श्रीहरिदास के स्वामी स्यामा कुज बिहारी जू को रस रसना कहै कोरी ।' (हरिदास)

राजत रास रसिक रस रासे ।
 आम पास जुवती मुखमडल मिलि फूले कमलासे ।
 मध्य मराल मिथुन मन मोहन चितवत आतुरता से ।
 वचन रचत सुरसप्त नृत्यगति मदन मयंक विकसे ।
 बाजत ताल मृदग अंग संग मंद मधुर मृदु हासे ।
 घूंघट मुकुट अटक लटकत नट अभिनय भ्रुकुट विलासे ।
 वारति कुसुम सुगंध देखि सखि आनंद हिये हलासे ।
 त्रिनु तोरति रति रति जोरति छिन छिन बिपुल बिहारनि दासे ।
 (बिहारनिदास)

हरि रास रच्यो केलि करण कौ ।
 वृन्दावन जमुना तट मोहोन प्रगट करण ब्रज सरण कौ ।
 लीनी कर मुरली हरि हितकरि हित सौ ओसर अधर निजु धरण कूं ।
 सुनि सुनि धुनि आई ग्रह ग्रह ते सब गोपीपति पाय परण कूं ।
 थकित पवन सुनि जाणि परमेषु जातनि चलि जल जल विभरण कूं ।
 मोहे पसु पंखी थिरचर सुर लोचन सकल सरोज चरण कूं ।
 सोभित अति सखी सरद निसा सुख देखौ स्याम स्नेह वरण कूं ।
 परसराम प्रभु सब सुखदाइ कहिर मंगल पद दो ॥^१ रण कूं ॥^२ (परशुराम)

नृत्य से सम्बद्ध रूपक तथा उत्प्रेक्षा -

कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने नृत्य संबन्धी रूपक तथा उत्प्रेक्षायें भी प्रस्तुत की हैं ।
 यथा -

कवि सूर ने अपने पूर्व कृत्यों का दिग्दर्शन करते हुए एक स्थल पर सांगरूपक द्वारा नृत्य का ठाठ बौंघा है -

अब मैं नाच्यौ बहुत गुपाल
 काम क्रोध को पहिरि चोलना, कंठ विषय की माल ।
 महामोह के नूपुर बाजत, निदा-सब्द-रमाल ।

१. पदसंग्रह, प्रति सं० ३७१/२६६, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पृ० १२, पद सं० ३

२. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१/२६६, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पत्र सं० १४८,

पद सं० २२

३. राम-सागर, परशुराम, प्रति सं० ६८०/४६२, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पद सं० २०

भ्रम भोयौ मन भयौ पखावज, चलत असंगत चाल ।
 तृष्णा नाद करति घट भीतर, नाना बिधि दै ताल ।
 माया को कटि फेंटा बांध्यौ, लोभ तिलक दियौ भाल ।
 कोटिक कला काछि दिखराई जल-थल सुधि नहि काल ।
 सूरदास की सबै अविद्या दूरि करौ नंदलाल ॥^१

उत्प्रेक्षा के माध्यम से नृत्य का वर्णन करते हुए नंददास कहते हैं —

साभ सभै बन तै हरि आवत, चंद मनौ नट-नृत्य करन,
 उडगन मानौ पुहुप-अंजुली, अम्बर असन बरन ।
 नंदी-मुख सनमुख है वाम-देव मनावन बिघन हरन,
 'नंददास' प्रभु गोपिन के हित बंसी धरी श्री गिरिधरन ।^२

व्यासजी ने नेत्रों की गति तथा संचालन के द्वारा नृत्य का सुन्दर रूपक प्रस्तुत किया है —

नटवा नैन सुधंग दिखावत ।
 चंचल पलक सबद उघटत है ग्रंथं तत्र थेई थेई कल गावत ॥
 तारे तरल तिरप गति मिलवत, गोलक सुलप दिखावत ।
 उरप भेद भ्रू-भंग संग मिलि, रतिपति कुलनि लजावत ।
 अभिनय निपुन सैन सर ऐननि, निसि वारिद वरषावत ।
 गुनगन रूप अनूप 'व्यास' प्रभु निरखि परम सुख पावत ॥^३

संगीत की व्यापकता का उल्लेख

पूर्व कहा जा चुका है कि प्रकृति तथा पशु पक्षियों के कण-कण में संगीत निहित है। कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने प्रकृति तथा पशु पक्षियों के माध्यम से संगीत सबंधी अत्यन्त सुन्दर रूपक तथा उत्प्रेक्षाये प्रस्तुत की है। उदाहरणस्वरूप इन कवियों के कतिपय पद दृष्टव्य होंगे —

गावत स्याम स्यामा-रंग ।
 सुघर गति नागरि अलापति, सुर भरति पिय-संग ॥
 तान गावति कोकिला मनु, नाद अलि मिलि देत ।
 मोर संग चकोर डोलत, आपु अपने हेतु ॥^४

-
१. सूरसागर, (भाग १), प्रथमस्कंध, पृ० ५१, पद सं० १५३
 २. हस्तलिखित पदसंग्रह, नंददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० ३५
 ३. भक्तकवि व्यासजी, वासुदेव गोस्वामी, व्यासवाणी, पृ० २७६, पद सं० ३४२
 ४. सूरसागर, (पहला खंड), दशम स्कंध, पृ० ६३५, पद सं० १७०१

सिखिन सिखर चढ़ि डेर सुनायौ ।
 बिरहिन सावधान ह्वै रहियौ सजि पावस दल आयौ ॥
 नव बादर बानैत, पवन ताजी चढ़ि, चुटक दिखायौ ।
 चमकत बीजू सेल्हकर मंडित, गरज निसान बजायौ ॥
 चातक, पिक, भिल्ली गन दादुर, सब मिलि मारु गायौ ॥' (सूरदास)

इन मोरन की भांति देखि नाचे गोपाला ।
 मिलवत गति भेद नीके मोहन रिपुसाला ॥
 गरजत घन मंद मंद दामिनी दरसावैं ।
 भुमकि भुमकि बूंद परे गौड़मलार गावैं ॥
 चातक पिक सिखर कुंज बारबार कूजैं ।
 बूँदावन कुसुम माल चर्ण कमल पूजैं ॥
 सुर नर मुनि काम-धेनु, देखन कोतक आवैं ।
 भक्त उचित बारि फेरि परमानंद पावैं ॥' (परमानंददास)

ब्रज पर नीकी आजु घटा हो ।
 नन्हें नन्हें बूँद सुहावनी लागति, चमकति बिज्जु छटा हो ॥
 गरजत गगन मृदंग बजावत, नाचत मोर नटा हो ।
 तेसेई सुर गावत चातक, पिक, प्रगटयो हँ मदन भटा हो ॥
 सब मिल भेट देत नैदलालहि बंटे ऊँचे अटा हो ।
 कुंभनदास लाल गिरिधर सिर कुसुंभी पीत पटा हो ॥' (कुंभनदास)

माई मोरन सग मदनमोहन लिए तरंग नाँचैं ।
 दच्छिन अंग टेढ़ौ, सिर टेढ़ौ तेसेई धर,
 टेढ़े किए चरन-जुगल नृत्य-भेद साँचैं ॥
 मृदंग मेघ बजावैं दादुर सुर-धुनि मिलावैं,
 कोकिला अलाप गावैं, बूँदावन रंग राँचैं ॥
 गावैं तहाँ 'कृष्णदास' गिरिधर गोपाल पास,
 राग धम्मर, राग मलार मोद मन माँचैं ॥' (कृष्णदास)

कान्ह कुंवर के कर-पल्लव पर, मानों गोवर्द्धन नृत्य करै ।
 ज्यों ज्यों तान उठत मुरली की, त्यों त्यों लालन अधर धरै ॥

१. वही, (दूसरा खंड), पृ० १३८८, पद सं० ३६४६

२. हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानन्ददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० ७०

३. कुंभनदास, काँकरौली, पृ० ४४, पद सं० ६७

४. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २३६, पद सं० ६७

मेघ मृदंगी बजावत, बामिनी बमक मानों दीप जरै ।
 ग्वाल ताल दै नीके गावत, गायन के संग सुर जु भरै ॥
 देत असोस सकल गोपी-जन, बरसा कौ जल अमित भरै ।
 अति अद्भुत अवसर गिरिधर कौ, 'नंददास' के दुःख हरै ॥^१ (नंददास)
 ब्रज पर उनई आजु घटा ।
 नई नई बूंद सुहावनी लागति, चमकति बिज्जु छटा ॥
 गरजत गगन मृदंग बजावत, नाँचत मोर नटा ।
 गावत ही सुर देत चातक-पिक, प्रगट्यौ मदन-घटा ॥
 सब मिलि भेंट देत नैदलालै, बैठे ऊँचे अटा ।
 'चतुर्भुज' प्रभु गिरिधरन लाल सिर, कसूंभी पीत पटा ॥^२ (चतुर्भुजदास)
 पावस नट नट्यो अखारो वृन्दावन अवनी रंग ।
 नित गुन रासि बरहा पपैया सब्ब उघटत कोकिला गावति तान तरंग ।
 जलधर तहाँ मंद मंद सुलप संच गति भेद-उरपि तिरपि मानु लेत मधुर मृदंग ।
 'गोविंद' प्रभु गोवर्द्धन सिंघासन पर बैठे सुरभी सखा मध्य रीभे ललित त्रिभंग ॥^३
 मदनमोहन बन देखत अखारो रंग ।
 सुलप संच गति भेद बरहा नित करै कोकिला कूहु कूहु तान तरंग ॥
 उघटत सब्ब पपैया पियु पियु करै मधुभक्त गुंजमाल सरस उपंग ।
 गोविंद प्रभु रीभे सकल सभा सहित जलधर सुधर बजावत मृदंग ॥^४
 (गोविंदस्वामी)
 अद्भुत शोभा वृन्दावन की देखो नन्दकुमार ।
 बालक बिहग अनंग रंग भरि बाजत मनो बधाई ।
 मंगल गीत गायवे को जानो कोकिल बधू बुलाई ॥^५
 निज सुख पुंज बितान कुंज हिड़ौरना भुलत स्याम सुजान ।
 गरजत तरजत मधुर राग लिये केकी शब्द सुहाए ।
 मधुर मंजीर गगन उघटत सम सुभट पखावज बाजै ॥^६
 दुलह सुदर श्याम मनोहर दुलहिनि नवल किशोरी जू ।

१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० ३१६, पद सं० १०

२. वही. पृ० २६३, पद सं० ४८

३. गोविंदस्वामी, काँकरीली, पृ० ६२, सं० १८१

४. वही, पृ० ६२, पद सं० १८२

५. मोहिनी बानी श्री गदाधर भट्ट जी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ४२

६. वही पृ० ६२

शारद निशा दिशा सब निर्मल डहडहे पूरण चन्दा जू ।
 यमुना पुलिन नलिन रासरजित सुभग संवारी चोरी जू ।
 बोलत मधुर वेदवाणी सी मिले भौर अरु भोरी जू ॥
 गोपी जुरी जनु कज कलिन को आमर मोर बनायौ जू ।
 मधुर कंठ कोकिला सवासिनि गीत सरस स्वर गावै जू ।.....
 नाचत मयूर नौछावरि करि करि द्रुम निज फूलनि डारै जू ॥^१ (गदाधर भट्ट)

नाचत मोरनि संग स्याम मुदित स्यामाहि रिभावत,
 तैसीयै कोकिला अलापति पपीहा देत सुर तैसीई मेघ गर्जित मृदंग बजावत ।
 तैसी यै स्यामघटा निसि कारी तैसी ये दामिनि कोधि दीप दिखावत ।
 श्री हरिदास के स्वामी स्यामा कुजबिहारी रोझि राधे हौंसि कंठ लगावत ॥^२
 राधे चलिरी हरि बोलत कोकिला अलापत सुर देत पंछी राग बन्यौ ।
 जहां मोर काछ बांधे नृत्य करत मेघ पखावज बजावत बंधान गन्यौ ।
 प्रकृति की कोऊ नाही याते श्रुति के उनमान गहि हौं आई में जन्यौ ।
 श्री हरिदास के स्वामी स्यामा कुजबिहारी की अटपटी और कहत कछु और भन्यौ ।^३
 (हरिदास)

धूमरे गगन गरजत घन मदमंद बरसत वृंदावन सघन सरस पावस रिनु सुहाई ।
 चातक पिक मोर मुदित नाचत गावत मेरे निरषिनिरषि दंपति सब संपति
 सुखदाई ।^४ (बिहारिनदास)

संगीत की महत्ता का उल्लेख

जैसा कि पहिले भी कहा गया है संगीत की महत्ता असीम है । संगीत की स्वर लहरियाँ जड़ तथा चेतन सभी को आकर्षित करती हैं । कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में अनेक स्थलों पर विशेष रूप से मुरली तथा रासलीला सम्बन्धी प्रसंगों में संगीत की महिमा तथा संगीत के प्रभाव का वर्णन किया गया है । उदाहरण स्वरूप कृष्णभक्तिकालीन कवियों के संगीत की महत्ता तथा प्रभाव संबंधी कतिपय पद तथा पक्तियाँ दृष्टव्य होगी —

दूरि करहि बीना कर धरिबौ ।

रथ थाक्यौ, मानौ मृग मोहे, नाहिन होत चंद्र कौ ढरिबौ ॥^५

१. मोहिनी बानी श्री गदाधर भट्ट जी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ३६

२. पद-संग्रह, प्रति ३७१/२६६, का० ना० प्र० सभा, पृ० श्री स्वा० २४, पद सं १

३. वही, पृ० ७, पद सं० १४

४. वही, पत्र सं० १३१, पद सं० २

५. सूर-सागर, (दूसरा खंड), दशम स्कंध, पृ० १३६७ पद सं० ३६०५

सुनहु हरि मुरली मधुर बजाई ।

मोहे सुर-नर-नाग निरंतर, ब्रज बनिता उठि धाई ॥

जमुना नीर-प्रवाह थकित भयौ, पवन रह्यौ मुरझाई ।

खग-मृग-मौन अधीन भए सब, अपनी गति बिसराई ॥

द्रुम, बेली अनुराग-पुलक तनु ससि थक्यौ निसि न घटाई ।

सूर श्याम वृंदावन-बिहरत, चलहु सखी सुधि पाई ॥^१

आजु हरि अद्भुत रास उपायो ।

एकहिं सुर सब मोहित कीन्हे मुरली नाद सुनायो ॥

अचल चले, चल थकित भए, सब मुनिजन ध्यान भुलायो ।

चंचल पवन थक्यौ नहिं डोलत, जमुना उलटि बहायो ॥

थकित भयौ चंद्रमा सहित-मृग, सुधा-समुद्र बढ़ायौ ।

सूर स्याम गोपिन सुखदायक, लायक दरस दिखायो ॥^२

मुरली सुनत अचल चले

थके चर, जल भरत पाहन, बिफल बृच्छ फले ॥

पथ खवत गोधननि थन तै, प्रेम पुलकित गात ।

भुरे द्रुम अंकुरित पल्लव बिटप चंचल पात ॥

सुनत खग-मृग मौन साध्यौ, चित्र की अनुहारि ।

धरनि उमंगि न माति उर में, जती जोग बिसारि ॥^३ (सूरदास)

मदन गोपाल बेनु नीकौ बाजत, मोहन नाद सुनत भई बावरी ।

बछरा खोर पीवत थन छाँड्यौ दंतन तून खंडित नहिं गावरी ।

अचल भए सरिता मृग पंछी, खेवट चकित चलत नहीं नांव री ॥^४

(परमानंददास)

हरि कर पल्लव लोल बिराजत ।

राग रागिनी के उपजावत बेनु मधुर धुनि बाजत ।

देव मनुज मूनि खग मृग मोहैं जब गूजरौनि बाजत ।

नाचत मोर मौनधरि कोकिल मेघ अकासनि गाजत ।

ब्रज बनिता मनि परी चटपटी बिस भए लोचन आंजत ।

परमानंद काम रति बाढ़ी भूषन बने न साजत ॥^५ (परमानंददास)

१. सूरसागर (पहला खंड), दशम स्कंध, पृ० ६०३, पद सं० १६०८

२. वही, पृ० ६५४, पद सं० १७५८

३. वही, पृ० ६२८, पद सं० १६८६

४. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २०१, पद सं० ८५

५. हस्तलिखित पद-संग्रह, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० ८६

गोविंद करत सुरली गान ।
 अधर कर धरि स्याम सुंदर सप्त सुर बंधान ।
 विमोही ब्रज-नारि, पसु, पंखि सुनै दै धरि कान ।
 चर स्थिर हो फिरत चल, सब की भई गति आन ॥
 तजि समाधि जु मुनि रहे थके व्योम विमान ।
 'कुंभनदास' सुजान गिरिधर रची अद्भुत ठान ।'

रास रच्यौ नंदलाला
 बृंदावन सोभा बढ़्यौ ता पर व्योम विमाननि सों मढ़्यो ।
 दुंदुभी देव बजावै फूलनि अंजुलि बहु बरखावै ।
 बरखै जु फूलनि अंजुली बहु अंबर घन कौतुक पगे ।
 विवस अंकनि निज-वधू लिए निरखि मनमथ-सर लगे ।
 ह्वै गए थिर चर, उचर चर, सरद-पूरन ससि चढ़्यौ ।
 'दासकुंभन' रास-औसर बृंदावन सोभा बढ़्यौ ।' (कुंभनदास)

गोविंद करत मोहन गान
 बसीकृत नग सिंधु सुर गन थकित व्योम विमान ।'
 खग मृग पसु सुनत नाद पिवत अधर सुधा स्वाद ।
 'कृष्णदास' बंदत बाद सुफल भाग री ।' (कृष्णदास)

बृंदावन बसी बट कुंज जमुना के तट
 रास में रसिक प्यारौ खेल रच्यौ बन में
 राधा माधौ कर जोरे रबि-ससि होत भोरे
 मंडल में निरत दोऊ सरस सघन में
 मधुर मृदंग बाजै मुरली की धुनि गाजै
 सुधि न रही री कछु सुर मुनि जन में
 नंददास प्रभु प्यारौ रूप उजियारौ कृष्ण
 क्रीड़ा देखि थकित सब जन मन मे ।" (नंददास)

बेनु धर्यौ कर गोविंद गुन निघान
 जाति हुती बन काऊ सखिन संग, ठगी धुनि सुनि कान

-
१. कुंभनदास, कॉकरौली, पृ० २०, पद सं० ३१
 २. वही, पृ० २५, पद सं० ४३
 ३. हस्तलिखित पद-संग्रह, कृष्णदास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० ३०
 ४. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २३८, पद सं० ६४
 ५. नंददास, उमाशंकर शुक्ल, पृ० ३३३, पद सं० ११५

मोहन मोहे कल खग मृग, पसु बहु बिधि सप्तक सुर-बंधान
'चतुर्भुजदास' प्रभु गिरिधर तन-मन, चोरि लियौ करि मधुर गान ।^१

प्यारी के गावत कोकिला मुख मूँदि रही
पिय के गावत खग नैना मूँदि रहे सब ।^२ (चतुर्भुजदास)

नाचत लाल गोपाल रास मे सकल ब्रज बधू संगे ।
सिव बिरंचि मोहे सुर सुनि सुनि सुर नर मुनि गति भंगे ॥^३
उमगत रस ग्रीव भुजा नाचै स्यामा स्याम

बिथकित चंद सखी लोक लयौ काम ।
'गोविंद' प्रभु लाग लेत ब्रह्मादिक लखि अचेत
जै जै करि पुहुप अंजुली छोड़त सुखधाम ॥^४ (गोविंदस्वामी)

मुरली सुनत गई सुधि मेरी ।
ग्रह काज सब भूलि गयो, मोहि सपति करिहों तेरी ।
एकटक लागि सुनत श्रवणन पुट जेसे चित्त चितेरे ।
छीतस्वामी गिरिधर मन करख्यो इत उत चले ने फेरी ।^५
लाल संग रास-रंग लेत मान रसिक रमन'...' ..

उदित मुदित सरव-चंद बंद छुटे कंचुकी के,
बैभव भव निरखि-निरखि कोटि काम होते ।^६ (छीतस्वामी)

करत हरि नृत्य नवरंग राधा संग लेत नव गति भेद चर्चरी ताल के ।
बृजयुवती जूथ अगणित वदन चन्द्रमा चन्द भये मन्द उद्योत तिहि काल के ।
मुदित अनुराग बस राग रागिनि तान गान गतगर्व रंभादि सुरबाल के ।
गगन चर सघन रस मग्न वर्षत फूलवारि डारत रन्त यत्न भरि थाल के ।^७
(गदाधर भट्ट)

बांसुरी बजाई आज रंग सो मुरारी ।
सिव समाधि भुल गई मुनि जन की नारी ॥
वेद भनत ब्रह्मा भूले भूले ब्रह्मचारी ।

१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २८६, पद सं० ६१

२. वही, पृ० २६०, पद सं० ७४

३. गोविंदस्वामी, काँकरौली, पृ० २६, पद सं० ५७

४. वही, पृ० २८, पद सं० ६१

५. हस्तलिखित पद-संग्रह, छीतस्वामी, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० २३

६. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २६६, पद सं० १५

७. गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी, बालकृष्ण दास जी की प्रति, पत्र २३-२४, पद सं० ३

रंभा सब ताल चूकी भूलि नृत्यकारी ।
 जमुना जल उलटि बह्यो सुध ना संभारी ॥
 बृंदावन बंसी बजी तीन लोक प्यारी ।
 चालबाल भगन भये ब्रज की सब नारी ॥^१ (सूरदास मदनमोहन)
 रसिक-सिरोमनि ललना-लाल मिले सुर गावत ।
 मत्त मधुर बिबि धुनि सुनि कोकिल कूजत तन मन ताप बुझावत ।
 मोर मंडली नाँचति प्रमुदित, आनंद नैननि नीरु बहावत ।
 मंद-मंद घनबूंद-गाज लजि, सीतल जल-सीकर बरसावत ॥
 नाद स्वाद मोहे गो, गिरि, तरु, खग, मृग, सर, सरिता सचुपावत ।
 बृंदाविपिन-बिनोदीराधा-रवन बिनोद, 'व्यास' मन भावत ।^२
 प्यारी के नाँचत रंग रह्यौ ।
 पिय के बैनु बजावत गावत, सुख नहिं परत कह्यौ ।
 कोमल पुजिन नलिन, मंडल मेहे, त्रिविध समीर बह्यौ ।
 बिथकित चंद मंद भयौ, पथ चलिबे कहँ रथ न रह्यौ ।
 कंकन-किंकिनि नूपुर सुनि, मुनि कन्यनि कौ मन उमह्यौ ।
 उलट बह्यौ जमुना कौ जल, सब ही के नैननि नीर बह्यौ ।
 अंग सुधंगनि देखत, गर्व पर्वत तें मदन ढह्यौ ।
 तिरप उरप, सुलपनि की गति कौ, पति नहिं मरम लह्यौ ॥^३
 दुलहिन दूलहु खेलत रास ।.....
 थके बिमान गगन धुनि सुनि-सुनि, ताननि कियो विसास ।
 मोहन मुरली नैक बजाई, श्रीपति लियो उसास ।
 नूपुर धुनि उपजाइ विमोह्यौ, संकर भयौ उदास ।
 कंकन किंकिन धुनि सुनि नारद, कीनौ कहँ न बास ।^४
 बजावत स्यामहिं बिसरी मुरली ।
 मोहन सुर अलाप जब गायौ, राधा चित चुरलीं ।
 अरुन बरुन दिसि, निसि ससि बिकसित, सकुचत कमल कली ।
 तमचुर-सुर सुनि मिलि बिछुरी, चक्रवनि की जोट छली ॥
 फूली धरनि सदा गति भूली तरनिसुता न चली ।
 बिकल-भँवर, पिक पथिक अचल पथ, रोकत कुंजगली ॥

१. वाणी श्री श्रीसूरदास मदनमोहन की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ७, पद सं० १७

२. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, प० २६३, पद सं० ३६१

३. वही, पृ० ३७७, पद सं० ६७५

४. वही, पृ० ३६५, पद सं० ६३५

स्थावर-जंगम, संगम बिछुरे, सब की गति बदली ।

कै यह मरम जानि है महलनि, कैह 'व्यास' वृषली ॥^१ (व्यास)

अद्भुत गति उपजत अति नाचत दोऊ मंडल कुंवर किसोरी ।

श्री जमुना जल विथकित पद्मपनि वरिषा रति पति डारत तून तोरी ॥^२

(हरिदास)

हरि रास रच्यो केलि करण कौं ।

लीनी कर मुरली हरि हितकरि हित सों ओसर अधर निजु धरण कूं ।

सुनि सुनि धुनि आई ग्रह ग्रह तें सब गोपी पति पाय परण कूं ।

थकित पवन सुंणिजाणि पर्मसुख जा तनि चलि जल-जल विभरण कूं ।

मोहे पसु पंछी थिरचर सुर लोचन सकल सरोज चरण कूं ।^३ (परशुराम)

म्हारो परनाम बांके बिहारी जी ।

अधर मधुरधर बंसी बजावां रीझ रिभावां ब्रजनारी जी ।^४

नागर णंद कुमार लाग्यो थारो णेह ।

मुरड़ी धुण सुण बीसरां म्हारो कुणबो गेह ।^५

मुरडिया बाजां जमणा तीर ।

मुरड़ी म्हारो मण हर डीन्डो चित्त धरांणा धीर ।

धुण मुरड़ी शुण शुध बुध बिशरां जर-जर म्हारो सरीर ।^६ (मीरा)

**कीर्तन और भजन गायन की महिमा तथा उसमें मन को लीन रखने के लिए
दी गई चेतावनी सम्बन्धी उल्लेख**

संगीत-कुशल मुरलीधर नटवर कृष्ण संगीत के वगीभूत है । संगीत की ध्वनि सुनकर वे प्रफुल्लित होते हैं । अतः भक्तजन, गंधर्व तथा देवता गान और नृत्य के द्वारा अपने आराध्य को रिझाने की चेष्टा करते हैं —

गावत गोपी मृदु मधु बाँनी ।

जाके भुवन बसरत त्रिभोवनपति राजा नंद यशोदा रानी ।

गावत गुनि गंधर्व काल सिव गोकुल नाथ महा तुम जानी ॥

१. भक्तकवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० ३१२, पद सं० ४५६

२. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, का० ना० प्र० सभा, पृ० १२, पद सं० ३

३. राम-सागर, परशुराम, प्रति सं० ६८०-४६२, का० ना० प्र० सभा, पद सं० २०

४. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० २, पद सं० ४

५. वही, पृ० २२, पद सं० २७

६. वही, पृ० २७, पद सं० ६४

गावत चतुरानन जगनायक गावत सेस सहस मुख रास ।
 मन कर्म बचन पीति पद अंबुज अब गावत परमानंददास ॥' (परमानंददास)
 ध्यावत कान्ह विमल जस तेरो ।
 गावत सिव-सारद मुनि नारद प्रान जीवन धन मेरौ ॥
 गावत वेद बंदि जन निसिदिन अर मुनि-जूथ घनेरौ ।
 गावत सेष महेस विविध विधि रस रस कहि सुख केरौ ॥
 गिरधर पिय गावत ब्रजवासी मिले प्रेम के घेरौ ।
 'कृष्णदास' द्वारे दुलरावत श्री बल्लभ को चेरौ ॥' (कृष्णदास)
 नाचत गावत हरि सुख पावत ।
 नाँचि-गाइ लीजै द्विन द्वै, पुनि कठिन काल-दिन आवत ।
 नाँचत नाऊ, जाट, जुलाहौ, छीपा नीके गावत ।
 पीपा अर रैदास, विप्र जयदेव सु भले रिभावत ।
 नाँचत सनक, सनंदन अर सुक नारद सुनि सचु पावत ।
 नाँचत गन गंधर्व-देवता 'व्यासहि' कान्ह जगावत ।' (व्यास)

कृष्णभक्तिकालीन कवि बार-बार कीर्तन, भजन, गायन की महिमा तथा प्रभाव की ओर संकेत करते हैं और हृदय को चेतावनी देते हैं कि भगवद् भजन, कीर्तन तथा गायन करते हुए अपना समय व्यतीत करो । कीर्तन की महिमा तथा हृदय को दी गई चेतावनी को व्यक्त करने वाली कुछ पंक्तियाँ नीचे उद्धृत की जाती हैं —

हैं हरि-भजन कौ परमान ।
 नीच पावें ऊँच पदवी, बाजते नीसान ।
 भजन कौ परताप ऐसौ, जल तरै पाषान ।
 अजामिल अर भीलि गनिका, चढ़े जात बिमान ।
 चलत तारे सकल मंडल, चलत ससि अर भान ।
 भक्त ध्रुव कौ अटल पदवी, राम के दीवान ।
 निगम जाकौ सुजस गावत, सुनत संत सुजान ।
 सूर हरि की सरन आयौ, राखि ले भगवान ॥'
 नीकें गाइ गुपालहिं मन रे ।
 जा गाए निर्भय पद पाए अपराधी अनगन रे ।

-
१. हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानंददास, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० २
 २. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल भीतल, पृ० २४०, पद सं० ७१
 ३. भक्त कवि व्यास जी की वानी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० २५२, पद सं० ३२४
 ४. सूरसागर, (पहला खंड), प्रथम स्कंध, पृ० ७६, पद सं० २३५

गायौ गोध अजामिल, गनिका, गायौ पारथ-धन रे ।
 गायौ स्वपन्न परम अध-पूरन, सुत पायौ बाम्हन रे ।
 गायौ ग्राह-प्रसत गज जल मे, खंभ वेंधे तैं जन रे ।
 गाए सूर कौन नहि उबरचौ, हरि परिपालन पन रे ।^१
 जो सुख होत गुपालहि गाये ।
 सो नहि होत जप तप के कीने कोटिक तीरथ न्हाये ।^२
 सोइ रसना, जो हरि-गुन गावे ।^३
 दिन दस लेहि गोविंद गाइ ।^४
 दिन द्वै लेहु गोविंद गाइ ।^५
 गाइ लेहु मेरे गोपालहि ।^६
 भजि मन नंद नंदन चरन ।^७
 मन तो सों किती कही समुझाई ।
 नंदनंदन के चरन कमल भजि, तजि पाखंड चतुराइ ।
 सूरदास भगवंत-भजन बिनु, जै है जनम गँवाइ ।^८
 भजन बिनु कूकर-सूकर जैसो
 सूरदास भगवंत भजन बिनु, मनौ ऊँट-बृष भैसो ।^९
 भजन बिनु जीवन जैसैं प्रेत ।^{१०}
 जिहि तन हरि भजिबौ न कियौ ।
 सो तन सूकर-स्वान-मनि ज्यौ, इहि सुख कहा जियौ ।^{११}
 सकल तजि भजि मन चरन मुरारि ।^{१२}

-
१. सूरसागर, (पहला खंड), प्रथम स्कंध, पृ० २२, पद सं० ६६
 २. वही, पृ० ११६, पद सं० ३४६
 ३. वही, पृ० ११६, पद सं० ३५०
 ४. वही, पृ० १०४, पद सं० ३१५
 ५. वही, पृ० १०४, पद सं० ३१६
 ६. वही, पृ० २४, पद सं० ७४
 ७. वही, पृ० १०१, पद सं० ३०८
 ८. वही, पृ० १०४, पद सं० ३१०
 ९. वही, पृ० ११६, पद सं० ३५७
 १०. वही, पृ० ११६, पद सं० ३५८
 ११. वही, पृ० ११६, पद सं० ३५९
 १२. वही, पृ० १२४, पद सं० ३७४

भजि मन, नंद-नंदन-चरन ।^१

भजहु न मेरे स्याम मुरारी ।^२ (सरदास)

तुम्हारो भजन सब ही कौ सिंगार ।^३

हरि के भजन में सब बात ।

ज्ञान कर्म सो कठिन करि कत देत हो दुख गात ।

बदत बेद पुरान छिनु-छिनु सांभ अरु परभात ।

संत जन मुख द्रवत हरि जसु नदलाल पद अनुरात ।

नाहिंन भव जलधि कोउ औरों बिघन के सिरलात ।

दास परमानंद प्रभु पैं मारि मुख ए जात ।^४ (परमानंददास)

श्री बिट्ठल जू के चरनकमल भजि रे मन ! जो चाहत परमारथ ।^५

(कुंभनदास)

सब तजि भजि गोपिन मुख दायक ।^६

भजहि सखी मोहन नंदनंदनाहि ।^७ (कृष्णदास)

श्री बल्लभ-सुत के चरण भजों,

अति सुकुमार भजन-मुख-दायक, प्रति-तन-पावन-करन भजो ।

दूर किये कलि-कपट वेद-विधि, मत्त, प्रचंड बिसतरन भजों ।

अतुल प्रताप महा महि सोभा, ताप-सोक-अघ हरन भजों ।

‘नंददास’ प्रभु प्रगट भये दोउ, श्री बिट्ठल्लेस, गिरिधरन भजों ।^८

(नंददास)

रे मन भजि श्री बिट्ठलनाथे ।^९

निसि दिन बल्लभवल्लभ कहिए ।.....

श्री हरि बदन बहोत सुखदायक श्रीवल्लभ गुन गइए ।^{१०} (गोविंदस्वामी)

श्री बिट्ठलनाथ रस अमृत पान सदा तू करि, रे रसना ।

१. वही, पृ० १०१, पद सं० ३०८

२. वही, पृ० ७०, पद सं० २१२

३. हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानंददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० ३०८

४. वही, पद सं० ३११

५. कुंभनदास, काँकरौली, पृ० ३२, पद सं० ६३

६. हस्तलिखित पद-संग्रह, कृष्णदास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० १८

७. वही, पद सं० १०४

८. वही, नंददास, पद सं० २

९. गोविंदस्वामी, काँकरौली, पृ० २१४, पद सं० ५७०

१०. वही, पृ० २१०, पद सं० ५६२

जो तू अपनो भलो चाहतो यहै बात जिय धरि, रे रसना ।
 हरि को विमल यश गावत निरंतर जा, रे रसना ।^१ (छीतस्वामी)
 दुलह सुंदर श्याम मनोहर दुलहिनि नवल किशोरी जू ।.....
 इहि विधि सदा विलास रास रस अगणित कल्प बिताय जू ।
 ते सुख शुक्र शिव शारद शेष सहस्र मुख गाये जू ।
 और कहां कहि सकै गदाधर मोहन मधुर विलासा जू ।
 रसना सहज शुद्ध करिवैं कौं गावत हरि के दासा जू ।^२
 वरनों कहा यथामति मेरी बेदहु पार न पावैं जू ।
 भट्ट गदाधर प्रभु की महिमा गावत ही उर आवैं जू ।^३ (गदाधर भट्ट)
 गाइ मन-मोहन नागर-नटहि ।.....
 'व्यास' आस तजि भजि यहू, रसिक अनन्यनि के संघटहि ।^४
 गाइ लै गोपालैं दिन चारि ।^५
 गाइ लेहु गोपालहि, यह कलिकाल बृथा न बितोजैं ।^६
 हरि गावत कलिजुग रहियौ ।^७
 सुन विनती मेरी तू रसना, राधा बल्लभ गाइ ।^८
 बृथा काल खोवहि, जिन सोवहि, छिन भंगुर तन आइ ।
 सुनहि श्रवन रति भवन किसोरहि गावत नैकु सुनाइ ।.....
 सुन सुत नवलकिसोर-दासहूँ, हरि गुन गाव-गवाव ।^९
 गावत मन दीजैं गोपालहि ।
 नाँचत हरि पर चितु दीजैं तो प्रीति बढै प्रतिपालहि ।^{१०} (व्यास)
 मन हरि भजि हरि भजि हरि भजि भाई ।^{११}
 भजिए श्री गोपाल कलपतरु ।^{१२} (परशुराम)
 मीरां रे प्रभु गिरधर नागर भजण बिणा नर फीकां ।^{१३} (मीरा)

-
१. छीतस्वामी पद-संग्रह, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० ६२
 २. मोहनी वाणी श्री गदाधर भट्ट जी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ३५-३६
 ३. वही, पृ० ५८
 ४. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० २२३, पद सं० १२५
 ५. वही, पृ० २२३, पद सं० १२६
 ६. वही, पृ० २३६, पद सं० १८७
 ७. वही, पृ० २३६, पद सं० १८८
 ८. वही, पृ० २५४, पद सं० २५०
 ९. वही, पृ० २५४, पद सं० २५१
 १०. राम-सागर, प्रति सं० ६८०/४६२, का० ना० प्र० सभा, पृ० रा० साग० ५१, पद सं० ३
 ११. वही, पद सं० ८
 १२. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० ३, पद सं० ८

संगीत संबंधी आत्मविषयात्मक उल्लेख

(अ) गायन संबंधी आत्मविषयात्मक उल्लेख -

कृष्णभक्ति कालीन साहित्य में कहीं-कहीं कुछ पदों के अन्तर्गत ऐसी पंक्तियाँ आई हैं जिनसे ज्ञात होता है कि कृष्णभक्तिकालीन कवि अपने पदों को गायन करते थे। कृष्ण-भक्तिकालीन साहित्य में उपलब्ध इस प्रकार के संगीत संबंधी आत्मविषयात्मक उल्लेख नीचे दिए जा रहे हैं -

अविगत गति कछु कहत न आवै ।.....

सब विधि अगम विचारें ताते सूर सगुन लीला पद गावैं ।^१

व्यास कहे शुकदेव सों द्वादश स्कन्ध बनाइ ।

सूरदास सोई कहैं पद भाषा करि गाइ ।^२

मेरी तो गति-पति तुम अनतहिं दुख पाऊँ ।.....

सूर कूर आंधरौ में द्वार परचौ गाऊँ ।^३

स्याम बलराम कौं सदा गाऊँ ।^४

प्रभु तुम दीन के दुख-हरन ।

सूर प्रभु कौं सुजस गावत नाम-नौका तरन ।^५

व्यास कह्यौ जो सुक सों गाइ । कहौं सो सुनौ संत चित लाइ ।.....

जैसे सुक कौं व्यास पढ़ायौ । सूरदास तैसे कहि गायौ ।^६

सूरदास प्रभु नन्द-नंदन-गुन गावत निसि दिन रोवे ।^७

जोग पंथ करि उन तनु तजे । सूर सबै तजि हरि पद भजे ।^८ (सूरदास)

मनिमय आंगन नंद के खेलत दोऊ भैया ।.....

बाल लीला बिनोद सों परमानंद गावैं ।^९

पीताम्बर को चोलना, पहिरावत मैया ।.....

१. सूरसागर, (भाग १), पृ० १, पद सं० २

२. वही, पृ० ७३, पद सं० २२५

३. वही, पृ० ५५, पद सं० १६६

४. वही, पृ० ५५, पद सं० १६७

५. वही, पृ० ६६, पद सं० २०२

६. वही, पृ० ७४, पद सं० २२६

७. वही, पृ० ८३, पद सं० २५६

८. वही, पृ० ६३, पद सं० २८८

९. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० १६४, पद सं० ८

जोई सुनै ताकौ मन हरै 'परमानंद' गावै ।^१

मोहन मान मनायौ मेरौ । ...

परमानंद भोर भयौ, गावै विमल जस तेरौ ।^२

मदन मोहन-राधा रस लीला, कछु 'परमानंद' गाई ।^३

जै जै कृष्ण जै जै श्री राधे, जस गावत 'परमानंद, सार ।^४ (परमानंददास)

माई गिरिधरन के गुन गाऊँ ॥^५

लाडिली लाल-पदरज उर राखि गावै 'कुंभनदास' ।^६

गोप ग्वाल संग लिये परस्पर, 'कुंभनदास' गुन गाई ।^७

रथ बैठे श्री त्रिभुवन-नाथ ।

'कुंभनदास' लाल गिरिधर कौ जसु गावत न अघात ।^८

श्री गिरिधरन-छवि सुजस चित धरि गाइ 'कुंभनदास' ।^९ (कुंभनदास)

रसिक राय गिरिधरधर मिलतहि 'कृष्णदास' गावत तब गीत ।^{१०}

नव विलास सों गिरिधर कीरति 'कृष्णदास' हँसि गाई री ।^{११}

गावै तहाँ 'कृष्णदास' गिरिधर गोपाल पास

राग धम्मर, राग मलार मोद मन माँचे ।^{१२}

जय जय श्री वल्लभ नंदन.....

कृष्णदास गावत श्रुति छन्दन ।^{१३}

जै श्री वल्लभ नंदन गाऊँ ।^{१४} (कृष्णदास)

प्रात समय श्री वल्लभ सुत को पुण्य पवित्र विमल जस गाऊँ ।^{१५}

रास में राधे राधे मुरली मे एक रट, 'नंददास' गावै तहाँ निपट निकट ।^{१६}

१. वही, पृ० १६४, पद सं० ६

२. वही, पृ० १६१, पद सं० ४१

३-४. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल भीतल, पृ० १६५, २०० पद सं० ६०, ८४ क्रमशः

५-६. कुंभनदास, काँकरौली, पृ० ८४, ७, पद सं० २२८, १० क्रमशः

७. वही, पृष्ठ ३१, पद सं० ५८

८. वही, पृ० ४१, पद सं० ६०

९. वही, पृ० ६२, पद सं० १५७

१०. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल भीतल, पृ० २३४, पद सं० ४३

११. वही, पृ० २३५, पद सं० ४५

१२. वही, पृ० २३६, पद सं० ६७

१३. हस्तलिखित पद-संग्रह, कृष्णदास, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० १३२

१४. वही, पद सं० ११३

१५. नंददास, उमाशंकर शुक्ल, भाग २

१६. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल भीतल, पृ० ३२५, पद सं० ३३

सीतल भोग धरि करत आरती 'नंददास' गुन गावैं ।^१ (नंददास)
 गिरिधर कुंवर जननी डुलरावैं । 'चतुर्भुजदास' बिमल जस गावैं ।^२
 दै बीरा आरति वारति है 'चतुर्भुज' गावत गीत रसाल ।^३
 श्री बल्लभ सुजसु सन्तत नित्य गाऊँ ।^४ (चतुर्भुजदास)

बल्लभ श्री बल्लभ श्री बल्लभ गुन गाऊँ ।^५
 निज जन निरखि निरखि कैं श्री मुख 'गोविंद' हरषि गुन गावत ।^६
 जै जैकार भयो तिहि औसर 'गोविंद' तहाँ बिमल जस गावत ।^७
 देत असीस सदा चिरजीयो 'गोविंद' बिमल बिमल जसु गावति ।^८
 श्री बल्लभ पद-रज-महिमा ते 'गोविंद' यह जसु गाई ।^९
 भक्तनि मन आनंद भयो 'गोविंद' इह जसु गायो हो ।^{१०} (गोविंदस्वामी)
 'छीतस्वामी' गिरिधर श्री विट्ठल पद-पदम-रेनुं ।
 वर प्रताप महिमा तैं कीयौ कीरति-गान ।^{११}
 गाऊँ श्री बल्लभ नंदन के गुन, लाऊँ सदा मन अंग-सरोजन ।
 पाऊँ प्रेम-प्रसाद तितच्छन, गाऊँ गोपाल गहैं चित चोजन ।^{१२} (छीतस्वामी)
 मेरी मति अतिथोरी बरनत अतिहि अपार ।
 तदपि गदाधर गावत उपजत आनंद की धार ।^{१३}
 यह सुख देख देख सखी सुख पावे ।
 कवि को बरण सके गदाधर गावे ।^{१४} (गदाधर भट्ट)
 सेष असेस पार नहिं पावत, गावत सुक-व्यासादि ।^{१५}

-
१. वही, पृ० ३२६, पद सं० ४१
 २. वही, पृ० २७६, पद सं० ४
 ३. वही, पृ० २७७, पद सं० ८
 ४. हस्तलिखित पद-संग्रह, चतुर्भुजदास, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० ६५
 ५. गोविंदस्वामी, काँकरौली, पृ० २१०, पद सं० ५६३
 ६. वही, पृ० २३, पद सं० ५१
 ७. वही, पृ० ३२, पद सं० ६६
 ८. वही, पृ० ४०, पद सं० ८०
 ९. वही, पृ० ४५, पद सं० ८६
 १०. वही, पृ० ५४, पद सं० १११
 ११. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल सीतल, पृ० २६७, पद सं० २६
 १२. वही, पृ० २७०, पद सं० २८
 १३. मोहनो बाणी श्री गदाधर भट्ट जी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ५६
 १४. वही, पृ० ६३
 १५. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० २०१, पद सं० ३८

‘व्यास’ स्वामिनी की छवि निरखति बिमल बिमल जस गाऊँ ।^१
 ‘व्यासदास’ आसा चरननि की, बिमल बिमल जस गाये ।^२
 ‘व्यास’ स्वामिनी के गुन गावत, रसिक अनन्य सुढाढ़ी ।^३ (व्यास)
 श्री बिहारनिदासि गाई गूढ़ ओढ़नी उठाई रीझि रहे अंग भीजि भिलि मलार गाई ।^४
 (बिहारनिदास)

म्हाणे चाकर राखां जी गिरधारी डाड़ा चाकर राखां जी ।

बिन्दावण री कुंज गंड माँ गोविन्द डीड़ा गाइयूँ ।^५

माई सांवरे रंग रांची ।

गायां गायां हरि गुण निसदिण काड़ व्याड़ री बांची ।^६

माई म्हा गोविन्द गुण गाणा ।^७

माई म्हा गोविन्द गुन गाश्यां ।^८ (मीरा)

(ब) नृत्य संबंधी आत्मविषयात्मक उल्लेख -

भक्तिकालीन प्रायः सभी कृष्ण भक्त कवियों ने अपने काव्य में आराध्य कृष्ण की नृत्य-मुद्राओं, उस समय की छवि, नृत्य के बोलो तथा संगीत आदि का इतना पूर्ण तथा सजीव वर्णन किया है कि पढ़ने पर नटनागर की नृत्य-क्रियाएँ नेत्रों के सम्मुख चलचित्र की भाँति सामने ही होती दीख पड़ती हैं। कवि-साधकों की गहरी अनुभूति के मध्य साध्य की मनोहारिणी नृत्य-मूर्ति संगीत की लय में साकार हो उठती है। किन्तु क्रियात्मक नृत्य के साधकों में एक मात्र मीरा का नाम ही विशेषरूप से उल्लेखनीय है। यो तो जैसा कि पूर्व भी कहा जा चुका है वार्ता-साहित्य आदि बाह्य आधारों से ज्ञात होता है कि परमानन्ददास भी कभी-कभी भक्ति के आवेश में प्रेम-विभोर हो सुध-बुध खोकर भगवान के सम्मुख नाचने लगते थे। स्वयं परमानन्ददास जी ने भी अपने एक पद में इस ओर संकेत किया है ।^१ किन्तु नृत्य के माध्यम से निरन्तर कृष्ण को रिझाने का प्रयास केवल मीरा ही ने किया है अतः मीरा के काव्य में नृत्य संबंधी आत्मविषयात्मक उल्लेख पग-पग पर मिलते हैं।

१. वही, पृ० २५८, पद सं० २६६

२. वही, पृ० २६६, पद सं० २६६

३. वही, पृ० २८८, पद सं० ३७२

४. हस्तलिखित पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, का० ना० प्र० सभा, पत्र १३१, पद सं० २

५. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० १०, पद सं० ३५

६. वही, पृ० २३, पद सं० ८३

७. वही, पृ० १७, पद सं० ६१

८. वही, पृ० २८, पद सं० १०१

९. नांचत हम गोपाल भरोसे ।

गावत बाल विनोद कान्हू के नारद के उपदेसे ।

हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानन्ददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० ३०७

मीरा प्रेम की पुजारिन थी। विरह-बाण से बिभे उनके अंगों की व्याकुलता तथा दर्द छिपाये नहीं छिपता था। प्रेमानुभूति की तीव्रता में हृदय की यह टीस नृत्य के रूप में साकार हो गई और नाच-नाच कर गाते हुए प्राणों का समर्पण तथा उत्सर्ग ही उनके जीवन का लक्ष्य बन गया। संगीत के साम्राज्य में दीवानी हो कर विचरण करने वाली मीरा राजकुल की मर्यादा की शृंखलाओं को तोड़ कर साधुमंडल तथा सामान्य जन-समुदाय के सम्मुख नृत्य करने लगी -

महां गिरधर आगां नाच्चां री ।
 णाच णाच महां रसिक रिभावां प्रीत पुरातण जांच्यां री ।
 स्याम प्रीत रो बांध घूंघर्यां मोहण म्हारो सांच्यां री ।
 डोक डाज कुडरां मरज्यावां जत में णेक णा राख्यां री ।
 प्रीतम पड़ छण णा बिसरावां मीरा हरि रंग रांच्यां री ॥^१
 म्हारे गोकुड रो ब्रजबाशी ।.....
 णाच्यां गावां ताड़ बज्यावां पावां आणद हाशी ।^२
 माई सांवरे रंग रांची ।
 साज शिंगार बांध पग घूंघर डोक डाज तज णाची ।^३
 माई म्हा गोविंद गुन गाश्यां
 हरि मंदिर मा निरत करावां घूंघर्यां छमकाश्यां ।^४
 चाडां अगम वा देस काड़ देख्या डरां ।.....
 सखि घूंघरां बांध तोस निरतीं करां ।^५
 सखि म्हारो सामरिया णे देखवां करां री ।
 सांवरो उमरण सांवरो शुमरण सांवरो ध्याण धरां री ।
 ज्यां ज्यां चरण धर्यां धरणीधर निरत करां री ।^६

कोई मीरा का उपहास करता है, कोई निन्दा करता है। सास और पति क्रोधित हो जाते हैं किन्तु मीरा के घुंघुंरुओं की ध्वनि मूक नहीं होती। वह निरन्तर बढ़ती ही जाती है। प्रेम में विभोर मीरा क्षण-क्षण में विवश हो झूम उठती है -

पग बांध घूंघर्यां णाच्या री
 डोग कह्यां मीरां बावरी शाशू कह्या कुडनाशां री ।

-
१. मीरा-स्मृति-प्रबंध, मीरा-पदावली, पृ० १६, पद सं० ५६
 २. वही, पृ० १७, पद सं० ६२
 ३. वही, पृ० २३, पद सं० ८३
 ४. वही, पृ० २८, पद सं० १०१
 ५. वही, पृ० २०, पद सं० ७१
 ६. वही, पृ० १६, पद सं० ५७

बिखरो प्याड़ो राणा भेज्या पीवां मीरा हांशां री ।
 तण मण वारचां हरि चरणां मां दरसण अमरित पाइयां री ।
 मीरां रे प्रभु गिरधर नागर थारी शरणां आइयां री ।^१
 सांवरियो रंग रांचां राणां सांवरियो रंग रांचां ।
 ताड़ पखावजां मिरदंग बाजां साधां आगे णाचां ।
 बूझ्यां माणे मदण बावरी श्याम प्रीत म्हां कांचां ।
 बिखरो प्याड़ो राणां भेज्या आरोग्यां णा जांचां ।
 मीरा रे प्रभु गिरधर नागर जणम जणम रो सांचां ॥^२

प्रिय-विरह की वेदना सम्पूर्ण शरीर में व्याप्त हो जाती है और अपनी हृदय-तंत्री से करुण रागिनी को श्रुत करती हुई मीरा कह उठती है -

तननो बनावुं तबूरो, जीवनो तार तणावुं राम ।
 बन-बन बाजें धूंधरा, जीवनो लाड़ लड़ावुं राम ।^३

कबीर के शरीर रूपी रबाब (विशेष वाद्ययंत्र) की शिराओं रूप तांत से भी विरह के द्वारा प्रिय-मिलन की स्मृति तथा व्याकुलता में अनुपम सगीत छेड़ा जाता है -

सब रग तांत रबाब तन बिरह बजावें नित ।
 और न कोई सुन सकै कै साईं कै चित ॥^४

प्रेम की पीडा में व्याकुल सूफी संत जायसी की नागमती के शरीर की हड्डियां रूपी किंगरी (वाद्ययंत्र) की नसे रूपी तांत से भी दिव्य सगीत का सृजन होता है -

हाड़ भए भुरि किंगरी नसे भईं सब तांति ।
 रोवें-रोवें तनघुनि उठें, कहेसु बिथा एहि भांति ॥^५

किन्तु मीरा सबसे ही आगे बढ़ जाती है । शरीर रूपी तंबूरे में जीवन रूपी तार सँजो कर नाचती-गाती मीरा अपने इष्टदेव को रिझाने का प्रयास निरंतर करती आ रही थी किन्तु प्रिय-विरह की पीडा कहाँ तक रुकती ; वेदना का बाँध सहसा टूट गया और सोलह श्रृंगार करके मीरा ने भी प्रेम रूपी ढोल बजाकर शरीर रूपी ताल में नृत्य करते हुए प्रिय के चरणों में आत्मसमर्पण कर दिया -

१. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० १३, पद सं० ४७
२. वही, पृ० १४, पद सं० ४८
३. मीरा-माधुरी, ब्रजरत्नदास, पृ० ६६, पद सं० ३६१
४. कबीर-ग्रंथावली, विरह कौ अंग, पृ० ६, छं० सं० २०
५. जायसी-ग्रंथावली, सम्पादक-माताप्रसाद गुप्त, पृ० ३६५, छं० सं० ३६१

बिरह पिंजर की बाड़ सखी री, उठकर जो हुलसाऊँ, ए माय
 मन कुं मार सजूँ सतगुरु सूं, दुरमत दूर गमाऊँ, ए माय ।
 उंको नाम सुरत की डोरी, कड़ियाँ प्रेम चढ़ाऊँ, ए माय
 प्रेम को ढोल बन्धा अति भारी, मगन होय गुण गाऊँ, ए माय ।
 तन कहँ ताल कहँ मन मोरचँग, सोती सुरत जगाऊँ, ए माय
 निरत कहँ में प्रीतम आगे तो (प्रीतम पद) पाऊँ, ए माय ।'

वास्तव में मीरा के नृत्य सम्बन्धी आत्मविषयात्मक उल्लेख उनकी हृत्तन्त्री की झंकार है । उनकी आत्मा की अनुभूति भावों की भाषा में आलापित होकर गा उठी है । वेदना की तीव्रता में सच्चे हृदय की तन्त्री से निकले हुए हमारी अन्तरात्मा को थिरका देने वाले इन संगीतमय उद्गारों द्वारा मीरा ने जिस अनुपम दिव्य संगीत की सृष्टि की है वह अजर-अमर, शाश्वत और चिरन्तन है ।

पंचम अध्याय

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

राग की उत्पत्ति तथा विकास

राग भारतीय संगीत की नींव है। भारतीय संगीत का पूर्ण रूप रागों द्वारा ही प्रदर्शित होता है। किन्तु राग की उत्पत्ति किस समय हुई इस विषय पर संगीताचार्यों ने विशेष प्रकाश नहीं डाला। इसका कारण यही है कि संगीत की उत्पत्ति के सदृश्य ही राग की उत्पत्ति भी शंकर के मुख से मान ली गई है।

भारतीय धारणा के अनुसार राग का सृजन शंकर जी ने किया। संगीतदर्पणकार का कथन है कि 'शिव तथा शक्ति इन दोनों के योग से राग उत्पन्न हुए। पंचानन महादेव जी के पाँच मुखों से पाँच राग उत्पन्न हुए और छठा राग पार्वती जी के मुख से निकला। महादेव जी ने जब नाट्य (नाच) शुरू किया तब उनके 'सद्योवक्त्र' नामक मुख से 'श्रीराग', वामदेव मुख से 'वसंत', अघोर मुख से 'भैरव', तत्पुरुष मुख से 'पंचम' और ईशान मुख से 'मेघराग' तथा नृत्य के प्रसंग में पार्वती जी के मुख से 'नट्टनारायण' राग उत्पन्न हुए।'^१

राधाकृष्ण ने भी अपने ग्रंथ में इसी मत की पुष्टि करते हुए कहा है —

१. शिवशक्तिसमायोगाद्रागाणां सम्भवो भवेत् ।

पञ्चास्यात् पञ्च रागाः स्युः षष्ठस्तु गिरिजामुखात् ॥ ६ ॥

सद्योवक्त्रात् श्री रागो वामदेवाद्वसन्तकः ।

अघोराद् भैरवोऽभूत्तत्पुरुषात् पञ्चमोऽभवत् ॥ १० ॥

ईशानायाम्मेघरागो नाट्यारम्भे शिवाद्भवत् ।

गिरिजायाः मुखाल्लास्ये नट्टनारायणोऽभवत् ॥ ११ ॥

संगीत-दर्पण, दामोदर पंडित, पृ० ७३

सिव गिरजा संजोग तैं उपज्या है सब राग ।

जिन्है सुनै आनंदमन बहुरि बढै अनुराग ॥

पंचवदन परगट कियै पांच राग सुष रूप ।

श्री गिरिका मुष तै भयो छठहौं राग अनूप ॥

भारतीय वाङ्मय के इतिहास में अनवरत रूप से हम देखते हैं कि विशेष कर समस्त ललित-कलाओं और उपयोगी शास्त्रों का उद्गम शिव की वाणी, उनके डमरू के शब्द अथवा शिव और शक्ति के संयुक्त प्रसाद रूप में ही माना गया है। इस परम्परा को देखकर आधुनिक विचारक प्रायः इसे शिवभक्तों का धार्मिक पक्षपात अथवा अन्धविश्वास ही मान कर छोड़ देते हैं। संभव है प्रचलित लोकाचार के क्षेत्र में ऐसी मान्यता कुछ अंशों तक सार्थक हो किन्तु यदि गंभीरता से विचार किया जाय तो शृंखलाबद्ध यह परम्परा निश्चय ही किन्हीं मूल सिद्धांतों एवं भारतीय जीवन-दर्शन की सिद्ध मान्यताओं की ओर संकेत करती देख पड़ेगी। यद्यपि यहाँ शिव और शिवत्व की विस्तृत व्याख्या अपेक्षित नहीं तथापि यह तो सर्वस्वीकृत है कि शिव और शिवत्व विश्वव्यापी कल्याण का प्रतीक है और शक्ति कार्यशीलता की केवल प्रेरणा ही नहीं वरन् सृष्टि कार्यणीय परा शक्ति की प्रतीक है। समस्त कलाओं और शास्त्रों के मूल में शिव और शक्ति की संस्थापना का मूल प्रयोजन यह था कि इनकी सृष्टि विश्व-कल्याण के निमित्त ही मानी गयी थी क्योंकि जिस परा शक्ति के द्वारा इनकी उत्पत्ति है वह स्वभाव से ही अपने धर्म में रचनाशील है। रचनात्मिका प्रवृत्ति के कारण ही वह समस्त कलाओं और शास्त्रों की जन्मदात्री है, अतः उद्भव, स्थिति और निमित्त में ललित कलाओं और उपयोगी शास्त्रों को विश्व-कल्याणकारी होना ही चाहिये।

भारतीय संगीत के इतिहास पर एक विहग-दृष्टि डालने से ज्ञात होता है कि राग की उत्पत्ति कोई थोड़े समय की देन नहीं है। जिस प्रकार धीरे-धीरे भाषाओं का विकास हुआ और कालांतर में एक-एक शब्द के सम्मिश्रण से भाषा विकसित होती रही उसी प्रकार राग का भी विकास हुआ। प्रारंभ में राग शब्द का प्रचलन नहीं था। प्राचीन संगीत जनसचि के परिवर्तन के अनुकूल बदलता गया और धीरे-धीरे राग गाने का प्रचार हुआ। शताब्दियाँ व्यतीत होती गई और उसी के साथ, राग-परिचर में भी वृद्धि हुई।

हमारा भारतीय संगीत उतना ही प्राचीन है जितना कि सकल विद्याओं का आदि-करण वैदिक साहित्य। भारतीय संगीत का स्रोत वेदों से माना गया है। सामवेद की ऋचायें गाई जाती थी। सामदेव में उदात्त, अनुदात्त तथा स्वरित् आदि शब्दों का प्रयोग मिलता है किन्तु इसमें राग संबंधी कोई विवरण नहीं मिलता।

भारतीय संगीत का सर्वप्रथम उपलब्ध प्रामाणिक ग्रंथ भरत का नाट्यशास्त्र है। इस ग्रंथ में प्राचीन भारतीय नाट्यशास्त्र के विस्तृत विवेचन के साथ ही आनुसंगिक रूप में संगीत का उल्लेख हुआ है। भरत ने अपने नाट्यशास्त्र में श्रुति, षड्जग्राम, मध्यमग्राम तथा अठारह

जातियो का वर्णन तो किया है किन्तु उसमें राग-रागिनियो का कोई उल्लेख नहीं मिलता । इससे ज्ञात होता है कि भरत के युग तक भारत मे जाति-गायन प्रचलित था परन्तु राग-गायन गायन का प्रचार नहीं हुआ था । जाति-गायन के ही अनेक नियमो को आगे चल कर राग के साथ जोड़ दिया गया ।

‘राग’ शब्द का सर्वप्रथम प्रयोग कालिदास के शकुन्तला नाटक मे मिलता है । पंचतन्त्र में भी राग शब्द आया है । किन्तु संभवतः राग शब्द का प्रयोग उस समय आज से विभिन्न अर्थ मे किया जाता था । मत्तंग मुनि के ग्रंथ बृहद्देशी मे सात जातियो का उल्लेख किया गया है । इसमे से एक का नाम राग जाति है । मत्तंग मुनि ने जिस ‘राग जाति’ का उल्लेख किया है उसका विकास आगे चल कर दिखाई देता है । सोमेश्वरकृत ‘अभिलाषार्थ-चिन्तामणि’ मे राग का संबन्ध सामवेद से माना गया है और जाति से राग, राग से भाषा, तत्पश्चात् विभाषा और अन्तरभाषिका की उत्पत्ति मानी गई है ।^१

संगीत-मकरन्द मे सर्वप्रथम रस के आधार पर रागों का पुल्लिंग राग, स्त्रीराग तथा नपुंसक राग के अन्तर्गत विभाजन किया गया है जो राग तथा रागिनी का अन्तर प्रकट करता है । नारद ने २० पुल्लिंग रागों, २४ स्त्रीराग तथा १३ नपुंसक रागो का वर्णन किया है किन्तु संगीत-मकरन्द में रागिनी शब्द का उल्लेख नहीं है ।

नाट्य-लोचन में ८ शुद्ध राग, १६ सालक तथा २२ संधिरागों के अन्तर्गत ४४ रागो का वर्णन किया गया है । नाट्य-लोचन मे रागो का पुरुष तथा स्त्री राग के रूप में कोई विभाजन नहीं किया गया है ।

१३ वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में लिखित उपलब्ध सांगीतिक प्रमाणों मे श्रेष्ठतम ग्रंथ पं० शाङ्गदेव कृत ‘संगीत-रत्नाकर’ में गायन तथा नृत्य का विस्तृत विवेचन किया गया है । यह ग्रंथ हमारे संगीत की ऐतिहासिक शृंखला मे एक महत्वपूर्ण कड़ी है । संगीत-रत्नाकर को उत्तरी अथवा दक्षिणी किस संगीत-प्रणाली के प्रामाणिक ग्रंथो के अन्तर्गत माना जाय, यह प्रश्न एक विवाद का विषय बना हुआ है । उत्तर तथा दक्षिण दोनों स्थानो के पंडित ग्रंथकारों ने संगीत-रत्नाकर को अपने यहाँ प्रचलित संगीत-प्रणाली से संबंधित करने का

१. सामवेदात् स्वर जातः स्वरभेदो ग्रामो संभवः

ग्राम्येभ्यो जातयो जात जातिभ्यो राग निर्णयः ॥ १ ॥

रागेभ्यश्च तथाभास विभासश्च अपि संजातस्यैव अंतर भासिका ॥ २ ॥

अभिलाषार्थ चिन्तामणि (भंडारकर रिसर्च इंस्टीट्यूट पूना की हस्तलिखित प्रति) ;

Ragas and Raginis, O. C. Gangoly, Page 20

प्रयत्न किया है। रचयिता ने रागो को पूर्वप्रसिद्ध तथा अधुनाप्रसिद्ध खंडो में भी विभाजित किया है। रत्नाकर से ज्ञात होता है कि उस समय रागो का विशेष प्रचार था।

शाङ्गदेव के समसामयिक अथवा कुछ काल उपरान्त होने वाले पार्श्वदेव ने 'संगीत-समय-सार' में १०१ रागो का उल्लेख किया है। जिसमें से ४३ राग उस समय प्रचार में रह गये थे।

शुभकर लिखित 'सगान सागर' में ३८ रागो का वर्णन किया गया है।

१४ शताब्दी के प्रारम्भ से संबंधित ज्योतरीश्वर रचित 'वर्ण-रत्नाकर' में ४४ रागो के नाम दिए गये हैं। रचयिता ने यह भी कहा है कि इसके अतिरिक्त अन्य बहुत से राग भी गाये जाते हैं।

१४ वीं शताब्दी प्रारम्भ होने के उपरान्त भारतीय संगीत में महान् क्रांति हुई। भारत ने अपने दीर्घकालीन इतिहास के दौरान में अनेक सस्कृतियों के समन्वयवाद की असाधारण शक्ति प्रदर्शित की है। जिस प्रकार प्रत्येक विजयी धारा भारत भूमि पर पहुँच कर स्थिर हो गई उसी प्रकार बाह्य देशों की जो सांस्कृतिक परम्पराएँ और विचारधाराएँ भारतीय जीवन में पहुँची वे क्रमशः यहाँ के इतिहास का एक स्थायी तथ्य बन गईं। आक्रमणों के पीछे सांस्कृतिक संबंध स्थापित हुए, किन्तु सांस्कृतिक विनिमय की यह प्रक्रिया एकाकी नहीं थी। जहाँ मुसलमानों ने हिन्दू धर्म की महान् आध्यात्मिक निधि को अपने विचारों एवं संस्कारों में ग्रहण किया वहाँ भारतीय कला संबंधी आन्दोलन भी मुस्लिम विचारों तथा परम्पराओं से अप्रभावित न रह सके। इस प्रकार सांयोगिक रूप में ही कला और साहित्य की प्रगति हुई। किन्तु इन दो संस्कृतियों का समन्वय तथा सन्मेलन कदाचित् गीत और राग के क्षेत्र में ही सबसे अधिक स्पष्ट है। फारसी संगीत के प्रभाव से भारतीय संगीत में विशेष परिवर्तन हुआ।

यों तो हिन्दू संगीताचार्य ने प्रारम्भ से ही विदेशी राग-रागिनियों को अपनाया है। अनार्य राग शक तथा पुलिन्द प्रारम्भ में ही ग्रहण कर लिये गये थे। तुरुष्क तोड़ी का आगमन तुर्किस्तान के सम्बन्ध से हुआ। किन्तु मुसलमानों के सम्पर्क से संगीत में महान् परिवर्तन हुआ। मध्यकालीन भारत के असाधारण प्रतिभाशाली संगीतज्ञ तथा कवि अमीर खुसरो ने अपने जीवन-काल में भारतीयों को तत्कालीन भारत में प्रचलित संगीत सम्बन्धी रीतियों से परिचित तथा अभ्यस्त कराने का महान् प्रयास किया। फारसी प्रभाव के फलस्वरूप भारतीय संगीत में उत्तरी तथा दक्षिणी दो पद्धतियों का पृथक्-पृथक् विकास हुआ।^१ दक्षिण-वासियों ने अपनी प्राचीन परम्परा को विदेशी प्रभाव से पूर्णतया बचा कर रखा। इसके विपरीत उत्तरी संगीत फारसी संगीत के विशेष सम्पर्क में आया और कुछ ही समय में उत्तरी संगीत प्रणाली दक्षिणी संगीत प्रणाली से कुछ भिन्न हो गई।

फारसी तथा भारतीय रागो के अद्भुत सम्मिश्रण तथा समन्वय द्वारा अमीर खुसरो ने नवीन रागो का आविष्कार किया। बरारी, मालरी और हुसैनी को मिलाकर अमीर-खुसरो ने दिवाली नाम रखा है। टोडी में पंजगाह मईर को मिलाकर मोवर नाम रखा है। पूर्वी का नाम बदल कर गनम रख दिया है और फारसी के शहनाज को षटराग में मिलाकर जैल्फ नाम रख दिया है। '.....गौड और बिलावल, गौर और सारग को मिलाकर सरपदा नाम रखा है। '.....कानडा मे चन्द गाने मिलाकर उसका नाम फरदोस्त रखा है और यमन में फारसी गाना नैरेज मिला कर उसका नाम ऐमनी रखा। पूर्वी, विभास, गौर और गुनकली को ईराक के स्वरो में गाकर साजागिरि नाम रखा। कल्याण मे नैरेज नाम का फारसी का नग्मा (गीत) मिलाकर शनम नाम रखा। यह बात छिपी न रहे कि साजागिरि, बाखर, उष्पाक मे ऊपर लिखे हुए राग मिलाये गये है। दूसरे रागो मे कहीं-कहीं परिवर्तन किया गया है और उसका नाम भी वही रक्खा है। उदाहरणार्थ अमीर खुसरो ने यमन और बसन्त को मिला दिया है और उसका नाम एमन-बसन्ती रखा है।”^१

अभी तक के ग्रंथों में यद्यपि रागों को विभाजित करने तथा भेद मानने की प्रवृत्ति लक्षित होती है किन्तु नारदकृत ‘पंचम-सहिता’ में सर्व प्रथम रागिनी शब्द का प्रयोग मिलता है। ‘पंचमसार-सहिता’ में उन्हें रागों की भार्या (रागयोषित्) के रूप में स्वीकार किया गया है। १५ वी शताब्दी से उत्तरी भारत में राग-रागिनी वर्गीकरण की प्रणाली सर्वमान्य हो जाती है और उसका स्पष्ट उल्लेख मिलने लगता है। समय की गति के साथ ही राग परिवार में भी वृद्धि होती है और प्रत्येक राग के साथ उनकी भार्याओं, पुत्रों तथा पुत्रवधुओं का भी उल्लेख होने लगता है। किन्तु राग-रागिनी पद्धति को मानने वाले संगीतचार्यों के मतों में एकता नहीं दीख पड़ती। संगीताचार्यों के द्वारा मुख्य रागों, उनकी भार्याओं, उनसे उत्पन्न पुत्रों तथा पुत्रवधुओं की संख्या तथा नामों के विषय में मतभेद होता है जिसके फलस्वरूप राग-रागिनी वर्गीकरण के विभिन्न मत प्रचलित हो जाते हैं।

राग-रागिनी वर्गीकरण की यह पद्धति १७ वी शताब्दी के प्रारम्भ तक मान्य रही। किन्तु संगीत एक परिवर्तनशील कला है अतः कालचक्रानुसार कालांतर में परिस्थितियों तथा जनशक्ति के परिवर्तन के साथ इस पद्धति में भी परिवर्तन होने लगा। सत्रहवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में व्यंकटमखी पंडित ने गणित द्वारा ७२ मेल सिद्ध करके रागो का वर्गीकरण नवीन ढंग से किया। आधुनिक युग में पं० विष्णु नारायण भातखंडे ने जन्य-जनक पद्धति अथवा ठाट-राग-पद्धति का प्रतिपादन उसी के आधार पर किया। आज के युग में प्राचीन राग-रागिनी पद्धति मान्य नहीं है।

वर्गीकरण सृष्टि का स्वाभाविक नियम है। वर्गीकरण के मूल में समानता तथा विभिन्नता निहित रहती है। संगीत के क्षेत्र में भी समानता रखने वाले रागो को एक वर्ग में संकलित करने की परम्परा प्रचलित है। संगीताचार्यों ने राग वर्गीकरण के दो तत्व माने हैं। (१)

स्वर-साम्य अर्थात् स्वरों में समानता तथा (२) स्वरूप-साम्य अर्थात् रागों के स्वरूप-तथा चलन में समानता । जनक-जन्य-पद्धति में रागों का वर्गीकरण स्वर-साम्य की दृष्टि में किया गया है । यह निश्चित रूप से कहना कठिन है कि प्राचीन राग-रागिनी वर्गीकरण स्वर-साम्य अथवा स्वरूप-साम्य पर अथवा दोनों पर आधारित है । किन्तु इसमें संदेह नहीं कि उस युग में राग-रागिनी पद्धति की यह व्यवस्था किसी न किसी उद्देश्य की पूर्ति अवश्य करती रही होगी । जिस प्रकार आज यह कहने से कि जोगिया भैरव ठाट से उत्पन्न होता है तत्काल इस बात का ज्ञान हो जाता है कि जोगिया में ऋषभ तथा धैवत स्वरों का प्रयोग होता है, उसी प्रकार संभव है कि उस युग में विशिष्ट रागों की भार्या आदि का उल्लेख करने से उनकी एक जातीयता, समप्रकृति अथवा स्वर-साम्य का बोध होता होगा । संभव है श्रृंगार, करुण, शान्त आदि रसों के दृष्टिकोण से यह वर्गीकरण किया गया हो ।

प्रत्येक युग में संगीत शास्त्र तथा क्रियात्मक संगीत में एक-रूपता रहती है अर्थात् युग विशेष में विभिन्न राग संगीतज्ञों द्वारा जिस भाव से गाये बजाये जाते थे उसी के आधार पर उस युग के संगीत-शास्त्र का निर्माण होता है । अस्तु प्रत्येक संगीत-ग्रंथ में अपने समय में प्रचलित संगीत-प्रणालियों का उल्लेख होता है । जनरुचि तथा परिस्थितियों के अनुसार क्रियात्मक संगीत में भी परिवर्तन होता रहता है । संगीत के परिवर्तित स्वरूप के चित्रण हेतु नवीन शास्त्र का सृजन होता है और इसीलिए रागों के परिवर्तित स्वरूप पर पुराना शास्त्र तथा पूर्व प्रचलित रागों पर नवीन शास्त्र लागू नहीं हो पाता । अस्तु किसी युगविशेष के कवि-संगीतज्ञों के संगीत-ज्ञान के परखने की कसौटी उसी युग तथा समय की प्रचलित संगीत-पद्धतियाँ तथा उस युग के प्राप्त ग्रंथ ही होने चाहिए तभी उनके साथ न्याय होगा ।

यद्यपि आज के वैज्ञानिक युग में रागों के वर्गीकरण की प्राचीन राग-रागिनी-पद्धति अशुद्ध, अवैज्ञानिक तथा कपोल-कल्पना मात्र मान ली गई है किन्तु जैसा कि पूर्व बतलाया जा चुका है हमारे कृष्णभक्तिकालीन कवियों के द्वारा तथा उस समय में उत्तरी भारत में यही पद्धति सर्वमान्य थी अतः राग-रागिनी पद्धति के अनुसार उस युग में प्रचलित राग-रागिनियों को दृष्टिकोण में रख कर ही इन कवियों के काव्य में प्रयुक्त राग-रागिनियों की समीक्षा की जायेगी ।

कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय में प्रचलित राग-रागिनियाँ

कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय में कौन-कौन सी राग-रागिनियाँ प्रचलित थी यह जानने के लिए उस युग में प्रचलित विभिन्न मतों पर एक दृष्टि डालनी होगी ।

जैसा कि पूर्व भी कहा जा चुका है राग-रागिनी संबंधी विभिन्न मतों में पर्याप्त मतभेद है । 'चत्वारिंशच्छतरागनिरूपणम्' में १० प्रमुख राग माने गये हैं किन्तु अन्य मतों में ६ प्रमुख राग मिलते हैं । हनुमन्मत में बंगाली को भैरव की रागिनी माना गया है किन्तु अन्य मतों में बंगाली नटनारायण की भार्या है । शिवमत में तोड़ी वसन्त की रागिनी मानी गई

है परन्तु हनुमन्मत मे तोड़ी कौशिक की भार्या है । शिवमत में रागिनी ३६ हैं और हनुमन्मत में ३० । हनुमन्मत में वराटी मेघयोषिता है परन्तु चत्वारिंशच्छतरागनिरूपण मे वह वसंत-स्तुषा है । चत्वारिंशच्छतरागनिरूपण में भूपाली वसन्त-स्तुषा है किन्तु हनुमन्मत मे भूपाली मेघयोषिता है । अस्तु किस मत को प्रामाणिक माना जाये यह खोज का एक स्वतंत्र विषय है । वर्गीकरण के इस विवाद में न पड़कर आगे के पृष्ठों में विभिन्न मतों का उल्लेख किया जाएगा जिससे यह स्पष्ट प्रकट हो जाएगा कि उस युग मे कौन-कौन सी राग-रागिनियाँ प्रचलित थी । इन्हीं के आधार पर आगे सिद्ध किया जायगा कि कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने अपने काव्य मे किन प्रचलित, पूर्व प्रसिद्ध तथा नवीन राग-रागिनियों का प्रयोग किया है ।

नारद मतानुसार रागों का वर्गीकरण^१

राग	रागयोषित ^२			
(१) मालव	(१) धनाश्री	(२) मालश्री	(३) रामकिरी	
	(४) सिन्दूरा	(५) आसावरी	(६) भैरवी	
(२) मल्लार	(१) बेलावली	(२) पूर्वी	(३) कानड़ा	
	(४) मायुरी	(५) कोड़ा	(६) केदारिका	
(३) श्रीराग	(१) गान्धारी	(२) गौरी	(३) सुभगा	
	(४) कुमारिका	(५) बेलावारी	(६) वैरागी	
(४) वसंत	(१) तोड़ी	(२) पंचमी	(३) ललिता	
	(४) पटमंजरी	(५) गुज्जरी	(६) विभास	
(५) हिंडोला	(१) माधवी	(२) दीपिका	(३) देशकारी	
	(४) पाहिड़ा	(५) वराडी	(६) मारहाटी	
(६) कर्नाट	(१) नाटिका	(२) भूपाली	(३) गयड़ा	
	(४) रामकली	(५) कामोदी	(६) कल्यानी	

मेघकर्ण की रागमाला के अनुसार रागों का वर्गीकरण^३

राग	भार्या	पुत्र		
(१) भैरव	(१) बंगाली,	(१) बंगाल,	(२) पंचम,	(३) मधु,
	(२) भैरवी,	(४) हर्ष,	(५) देशाख,	(६) ललित,
	(३) बेलावली,	(७) बिलावल,	(८) माधव	
	(४) पुन्यकी,			
	(५) सनेहकी,			

1. Pancham Sanhita Narad.

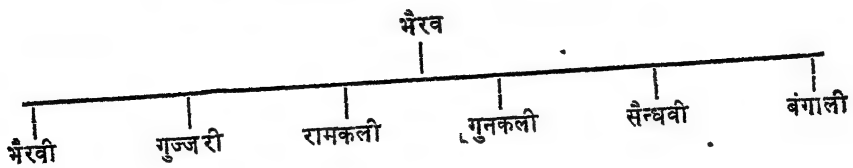
A MS. no. 5040 with colophon dated 1362 Saka,
(Asiatic Society of Bengal)

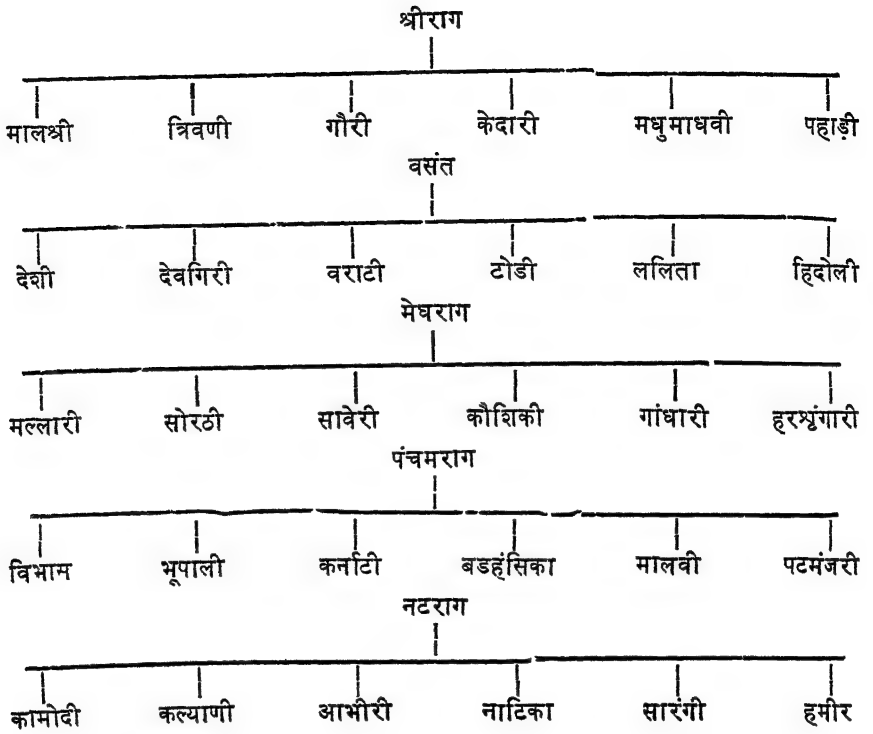
2. According to Ragamala by Mesakarna.

According to the colophon of a Ms. in the collection of the
Asiatic Society of Bengal.

- (२) मालकौशिक (१) गुडक्री, (१) मारु, (२) मेवाड़, (३) बखली,
 (२) गाघारी, (४) मिष्टांग, (५) चद्रकाय, (६) भ्रमर,
 (३) मालश्री, (७) नदन, (८) कोक्कर
 (४) श्रीहठी,
 (५) धनाश्री,
- (३) हिंडोल (१) तिलंगी, (१) मगल, (२) चंद्रवीन, (३) शुभराग,
 (२) देवगिरी, (४) आनंद, (५) विभास, (६) वर्धन,
 (३) बासंती, (७) विनोद, (८) वसंत
 (४) सिन्धूरी,
 (५) आभीरी
- (४) दीपक (१) कामोदिनी, (१) कमल, (२) कुसुम, (३) राम
 (२) पटमंजरी, (४) कुंतल, (५) कर्लिंग, (६) बहुल,
 (३) तोड़ी, (७) चम्पक, (८) हेमल
 (४) गुज्जरी,
 (५) काहेली या सारंगी
- (५) श्रीराग (१) वैराटी, (१) सिन्धवा, (२) मालव, (३) गौड़,
 (२) कर्नाटिका, (४) गंभीर, (५) गुनसागर, (६) विगड़,
 (३) सावेरी, (७) कल्याण, (८) कुरभ
 (४) गौड़ी,
 (५) रामगिरी
- (६) मेघराग (१) मल्लारी,^१ (१) नट, (२) कनार, (३) सारंग,
 (२) सोरठी, (४) केदार, (५) गुडमल्लार, (६) गुड,
 (३) सुहावी, (७) जलधर, (८) शकरा
 (४) आसावरी,
 (५) कोकनी

सोमेश्वर-मतानुसार रागों का वर्गीकरण^१





भरत-मतानुसार रागों का वर्गीकरण^१

(१) रागभैरव

रागभार्या: (१) मधुमाधवी, (२) भैरवी, (३) बंगाली, (४) वराटी, (५) सैधवी
 पुत्रा: (१) वेलावल, (२) पचम, (३) देशाख, (४) देवगाधार, (५) विभास
 पुत्रभार्या (१) रामकली, (२) सूहो, (३) सुघरई, (४) पटमंजरी, (५) टोडी

(२) राग मालकोस

रागभार्या: (१) गुनकली, (२) खवावली, (३) गुज्जरी, (४) भूपाली, (५) गौरी
 पुत्रा: (१) सोम, (२) परसन, (३) बडहंस, (४) कुकुभ, (५) बंगाल
 पुत्रभार्या (१) सोरठी, (२) त्रिवणी, (३) कर्नाटी, (४) आसावरी, (५) गोड़गिरी

(३) राग हिंडोल

रागभार्या (१) वेलावली, (२) देशाखी (३) ललिता, (४) भीमपलासी, (५) मालवी
 पुत्रा: (१) रिखवहम, (२) वसत, (३) लोकहास, (४) गन्धर्व, (५) ललित,
 पुत्रभार्या: (१) केदार (२) कामोदी, (३) विहागड़ा, (४) काफी, (५) परज

(४) रागदीपक

रागभार्या. (१) नट, (२) मल्लारी, (३) केदारी, (४) कानरा, (५) भारिका
 पुत्रा (१) सुद्धकल्याण, (२) सोरठ, (३) देशकार, (४) हमीर, (६) मारू
 पुत्रभार्या. (१) बड़हंस, (२) देशवराटी, (३) वैराटी, (४) देवगिरि, (५) सिधवी

(५) राग श्रीराग

रागभार्या (१) वसंती, (२) मालवी, (३) मालश्री, (४) साहाना, (५) धानश्री
 पुत्रा: (१) नट, (२) छायाणट, (३) कानडा, (४) इमन, (५) शंकराभरण
 पुत्रभार्या (१) श्याम, (२) पूरिया, (३) गुर्जरी, (४) हमीरी, (५) अड़ाना

(६) राग मेघराग

रागभार्या (१) सारंग, (२) वंका, (३) गन्धर्वी, (४) मल्लारी, (५) मुल्तानी
 पुत्रा: (१) बहादुरी, (२) नटनारायण, (३) मलवा, (४) जयती, (५) कामोद
 पुत्रभार्या: (१) पहाड़ी, (२) जयती, (३) गाधारी, (४) पूर्वी, (५) जयजयवंती

रागार्णव-मतानुसार रागों का वर्गीकरण^१

राग -	संश्रया: -		
(१) भैरव	(१) बंगाली (४) बसंत	(२) गुणगिरी (५) धनाश्री	(३) मध्यमादि
(२) पंचम	(१) ललिता (४) बराड़ी	(२) गुर्जरी (५) रामकृत	(३) देशी
(३) नाट	(१) नटनारायण (४) केदार	(२) गांधार (५) कर्णाट	(३) सालग
(म) मल्लार	(१) मेघ (४) पटमंजरी	(२) मल्लारी (५) आसावरी	(३) मालकौशिक
(५) गौड़मालव	(१) हिंडोल (४) गौरी	(२) त्रिवण (५) पठहेसिका	(३) आधारी
(६) देशाख्य	(१) भूपाली (४) नाटिका	(२) कुडायी (५) बेलावली	(३) कामोदी

हनुमन्मतानुसार रागों का वर्गीकरण^२

पुरुष राग -	वरांगना:-		
(१) भैरव	(१) मध्यमादि	(२) भैरवी,	(३) बंगाली

१. संगीत-दर्पण, दामोदर पंडित, पृ० ७६

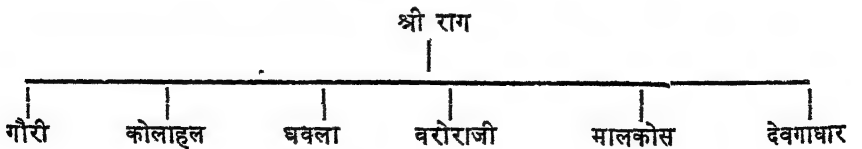
२. वही, पृ० ७८

	(४) वराटी	(६) सैन्धवी	
(२) कौशिक	(१) टोड़ी	(२) खंभावती	(३) गौरी
	(४) गुणक्री	(५) ककुभा	
(३) हिंदोल	(१) बेलावली	(२) रामकिरी	(३) देशाख्य
	(४) पटमंजरी	(५) ललिता	
(४) दीपक	(१) केदारी	(२) कानड़ा	(३) देशी
	(४) कामोदी	(५) नाटिका	
(५) श्रीराग	(१) वासंती	(२) मालवी	(३) मालश्री
	(४) धनासिका	(५) आसावरी	
(६) मेघराज	(१) मल्लारी	(२) देशकारी	(३) भूपाली
	(४) गुर्जरी	(५) टंकी	

शिवमतानुसार रागों का वर्गीकरण^१

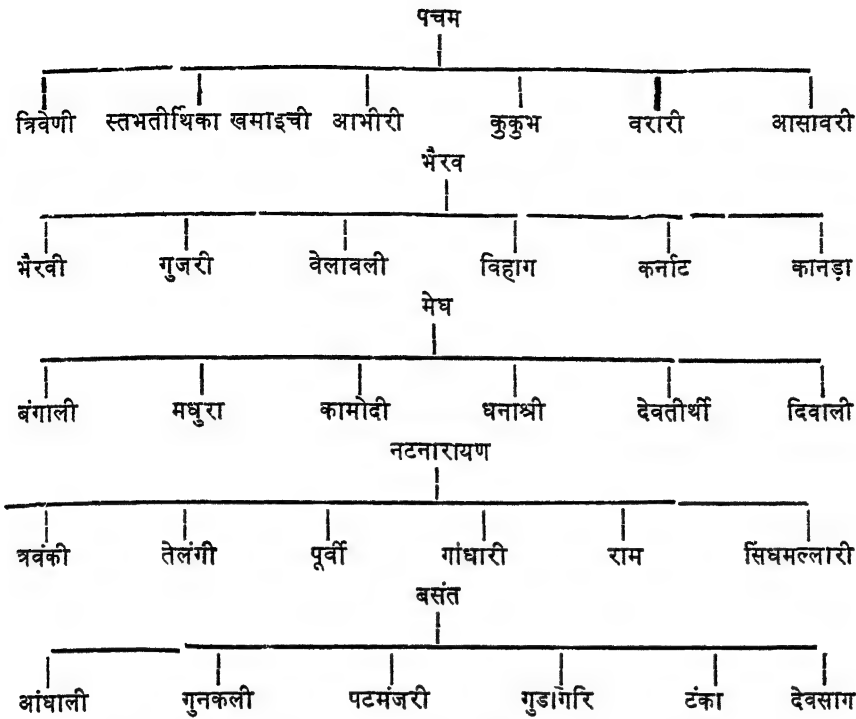
पुरुष राग -	वरांगना:-		
(१) श्रीराग	(२) मालश्री	(३) त्रिवणी	(३) गौरी
	(४) केदारी	(५) मधुमाधवी	(६) पहाड़ी
(२) वसंत	(१) देशी	(२) देवगिरि	(३) वराटी
	(४) तोड़ी	(५) ललिता	(६) हिन्दोली
(३) भैरव	(१) भैरवी	(२) गुर्जरी	(३) रामकिरी
	(४) गुणकिरी	(५) बंगाली	(६) सैन्धवी
(४) पंचम	(१) विभाषा	(२) भूपाली	(३) कर्णाटी
	(३) बड़हंसिका	(५) मालवी	(६) पटमंजरी
(५) मेघ	(१) मल्लारी	(२) सोरटी	(३) सावेरी
	(४) कौशिकी	(५) गान्धारी	(६) हरशृंगार
(६) बृहन्नट	(१) कामोदी	(२) कल्याणी	(३) आभीरी
	(४) नाटिका	(५) सारंगी	(६) नट्टहम्बीर

कल्लिनाथ के मतानुसार रागों का वर्गीकरण^१



१. संगीत-दर्पण, दामोदर पण्डित, पृ० ७४-७५

२. राग और रागिनी, ओ० सी० गंगुली, पृ० १६२



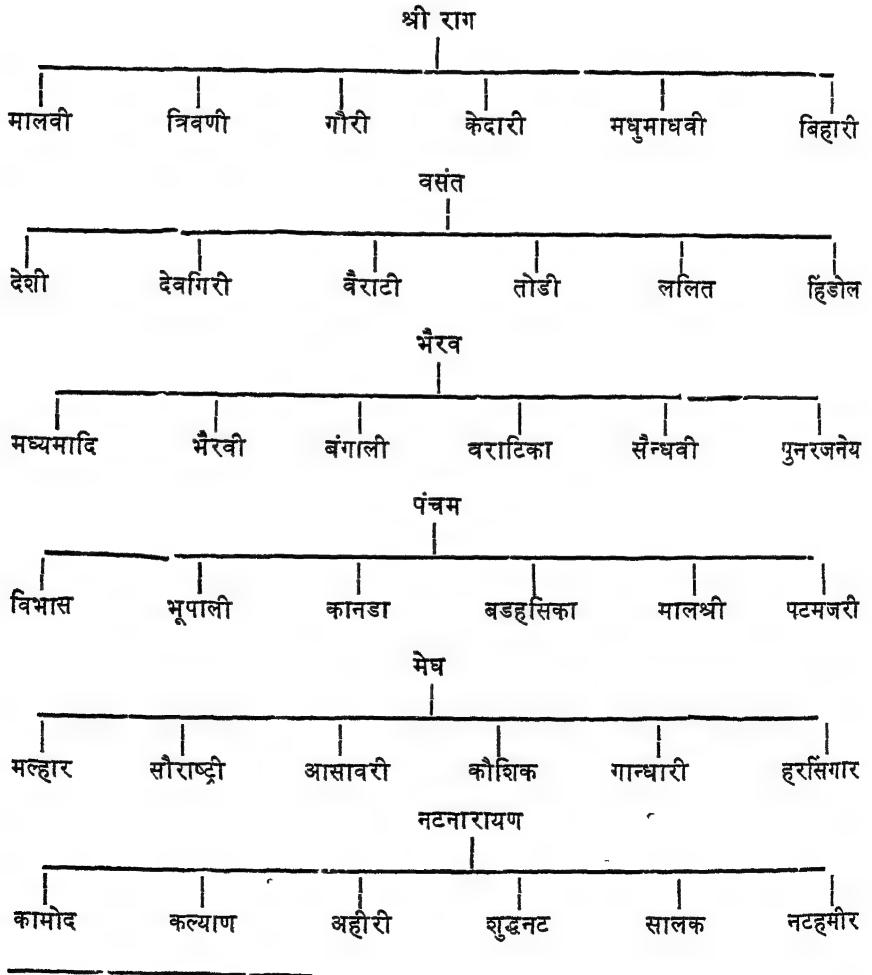
पुंडरीक विट्ठल कृत रागमाला के अनुसार रागों का वर्गीकरण¹

राग नाम -	रागभार्या :-	पुत्रा :-
(१) शुद्ध भैरव	(१) धन्नासी (२) भैरवी (३) सैधवी (४) मारवी (५) आसावरी	(१) भैरव (२) शुद्धललित (३) पंचम (४) परज (५) बंगाल
(२) हिंडोल	(१) भूपाली (२) वसंती (३) तोड़ी (४) प्रथममंजरी (५) तुरुष्कतोड़ी	(१) वसंत (२) शुद्धबंगाल (३) श्याम (४) सामंत (५) कामोद
(३) देशकार	(१) रामक्री (२) बहुली (३) देशी (४) जेतश्री (५) गुर्जरी	(१) ललित (२) विभास (३) सारंग (४) त्रिवण (५) कल्याण
(४) श्री राग ---	(१) गौडी (२) पाडी (३) गुणकरी (४) शुद्धरामक्री (५) गुडक्री	(१) टक्क (२) देवगंधार (३) मालव (४) शुद्धगौड (५) कर्णाट बंगाल

1. A comparative system of some of the leading music systems of the 15th, 16th, 17th and the 18th centuries ; V. N. Bhatkhande, Page 54

- (५) शुद्ध नाट (१) मालवश्री (२) देशाक्षी (१) जिजावती (२) सालगनाट
 (३) देवक्री (४) मधुमाधवी (३) कर्नाट (४) छायानाट
 (५) अहीरी (५) हमीरनाट
- (६) नटनारायण (१) बेलवली (२) कांबोजी (१) मल्हार (२) गौड
 (३) सावेरी (४) सुहवी (३) केदार (४) शंकराभरण
 (५) सौराष्ट्री (५) बिहागडा

अबुलफ़जल कृत आइनेअकबरी के अनुसार रागों का वर्गीकरण^१



राजा कुंभकर्ण (मेवाड़) रचित 'संगीत-राज' के अनुसार रागों का वर्गीकरण^१

'संगीत-राज' में दो मतों के अनुसार निम्नलिखित रागों का उल्लेख मिलता है -

प्रथम मत -	(१) मध्यमादि	(२) ललित	(३) वसंत
	(४) गुर्जरी	(५) धनासी	(६) भैरव
	(७) गुडकृति	(८) मालवश्री	(९) केदार
	(१०) मालवी	(११) आदिगौड	(१२) स्थानगौड
	(१३) श्री राग	(१४) मल्हार	(१५) वराटिका
	(१६) देशाक्षिका	(१६) मेघराग	(१८) घोरण
द्वितीय मत -	(१) नट्ट	(२) केदार	(३) श्री राग
	(४) स्थानगौड	(५) घोरणि	(६) मालवी
	(७) वराटी	(८) मेघराग	(९) मालवश्री
	(१०) देवसाख	(११) गौडकृत	(१२) भैरवी
	(१३) धनासिका	(१४) मल्हार	(१५) ललित
	(१६) गुर्जरी	(१७) ललित	

नारदकृत चत्वारिंशच्छतरागनिरूपणम् मतानुसार रागों का वर्गीकरण^१

पुरुष राग

(१) श्री राग

भार्या (१) गौरी (२) कोलाहली (३) आधाली (४) द्राविड़ी (५) मालवकौशिकी
पुत्र (१) शुद्धगौड (२) कर्नाट (३) मालव (४) पूर्विका
पुत्रभार्या (१) वराटी (२) बौली (३) मध्यमादि (४) आरभी

(२) वसंत राग

भार्या (१) नीलाम्बरी (२) धनाश्री (३) रामक्री (४) पटमंजरी (५) गौडक्री
पुत्र (१) साम (२) सोम (३) मालव (४) पूर्विका
पुत्रभार्या (१) कल्याणी (२) दुखवराटी (३) सावेरी (४) तरंगिणी

(३) पंचम राग

भार्या (१) त्रिवली (२) बल्लकी (३) खंभावती (४) ककुभा (५) आहरी
पुत्र (१) बलहंस (२) गान्धार (३) देवहिंदोल (४) पावक
पुत्रभार्या (१) नारायणी (२) भूपाली (३) मारू (४) नवरोचिका

(४) भैरव राग

भार्या (१) बेलावली (२) भैरवी (३) गुर्जरी (४) ललिता (५) कर्णाटी

1. Ragas and Raginis, O. C. Gangoli, Page 47

२. संगीत, जनवरी १९५०, पृ० ६४-६५

पुत्र (१) पंचवक्र (२) कलहार (३) ललित (४) चन्द्रशेखर
पुत्रभार्या (१) कुरंगमाली (२) वीचिका (३) माहुली (४) मंगलकौशिकी

(५) कौशिक

भार्या (१) तोडी (२) देवगांधारी (३) देशाख्या (४) गुनक्रिय (५) शुद्धसावेरी
पुत्र (१) सारंग (२) कामोद (३) विद्युन्माल (४) मोदक
पुत्रभार्या (१) नट्टा (२) पालिका (३) पूर्णचंद्रिका (४) तरगिणी

(६) मेघ राग

भार्या (१) त्रोटकी (२) मोटकी (३) अपरा (४) बृहन्नटा (५) अहन्नटा
पुत्र (१) घटारव (२) रोहक (३) घटकंठ (४) कमल
पुत्रभार्या (१) सुधामयी (२) डोम्बक्री (३) मृतसजीवनी (४) मेघरंजी

(७) नटनारायण राग

भार्या (१) बंगाली (२) शुद्धसालक (३) देवक्री (४) कामभोजी (५) मधुमाधवी
पुत्र (१) मोहन (२) नाट (३) गारुण (४) शुद्धबगाल
पुत्रभार्या (१) त्रैलगी (२) लांगली (३) सोरटी (४) हबीरी

(८) हिंडोल राग

भार्या (१) देशी (२) शिवक्री (३) ललिता (४) मल्लारी (५) सुहृन्सिका
पुत्र (१) रमणीय (२) मुखारि (२) उदयपंचम (४) शुद्धवसत
पुत्रभार्या (१) सिधुरामक्रिया (२) वेगवाहिनी (२) धरा (४) छायातरगिणी

(९) दीपक राग

भार्या (१) आसावरी (२) नाटिका (२) देहली (४) कानड़ा (५) केदारी
पुत्र (१) केदारगौल (२) वैरन्जी (२) होलि (४) सौराष्ट्र
पुत्रभार्या (१) कुरंजमंजरी (२) नागवराली (२) देवरंजनी (४) सूरसिधु

(१०) हंसक राग

भार्या (१) श्री रंजनी (२) मालश्री (२) सरस्वती मनोहरी (४) गौरी (५) ईशमनोहारी
पुत्र (१) नागध्वनि (२) सामत (२) भिन्नपंचम (४) टक्क
पुत्रभार्या (१) मालवी (२) श्यामकल्याणी (३) देशाक्षी (४) विलहरी

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने अपने पदों में कौन-कौन सी राग-रागिनियों तथा कितनी संख्या में किन-किन राग-रागिनियों का प्रयोग किया है इस पर आज तक हिन्दी के किसी भी लेखक, इतिहासकार तथा आलोचक ने प्रकाश नहीं डाला । प्रायः विद्वानों ने कुछ रागों के नाम गिना कर तथा उसके साथ यह कह कर कि इसके अतिरिक्त अन्य भी बहुत से राग गाये हैं सन्तोष कर लिया है । इन कवियों ने कुछ विशेष रागों का अधिक प्रयोग

किया है, इस ओर सज्जित करते हुए भी उसे सिद्ध करने की चेष्टा नहीं की गई। आगे के पृष्ठों में यह दिखाया जायगा कि प्रत्येक कवि ने किन राग-रागिनियों का तथा उनमें संख्या-नुसार कितने पदों का प्रयोग किया है।

इस विषय को अंकित करने में प्रमुख रूप से दो कठिनाइयाँ उपस्थित होती हैं

(१) सभी कवियों के समस्त काव्य-ग्रंथ उपलब्ध नहीं होते। जो काव्य-ग्रंथ उपलब्ध होते हैं उनमें प्रायः पदों की समानता नहीं है। विभिन्न पद-संग्रहों में प्रत्येक कवि के पद विभिन्न संख्या में दिए हुए हैं।

(२) प्राप्त पद-संग्रहों में अधिकांश पदों के ऊपर किसी राग अथवा रागिनी का नाम दिया हुआ है। प्रायः प्रत्येक पद का नामकरण कर दिया गया है। किन्तु यह उल्लेखनीय है कि विविध पदावलियों के प्राप्त संग्रहों में नामकरण भी एक-से नहीं है वरन् उनमें विषमता है। ऐसी परिस्थिति में प्रश्न उठना स्वाभाविक है कि इस प्रकार के नामकरण मूलगायक के द्वारा किये गये थे अथवा उनकी पदावलियों के संग्रहकर्त्ताओं के द्वारा। आलोचना जगत में साधारण मान्यता तो यही है कि उपर्युक्त प्रकार के नामकरण संभवतः मूल गायकों के द्वारा ही किए गए थे। किन्तु इसे स्वीकार करने में कुछ कठिनाइयाँ उपस्थित होती हैं -

(अ) जैसा ऊपर उल्लेख किया गया है कि नामकरण में विभेद है यदि मूल लेखक के द्वारा पदों में निहित राग-रागिनियों का नामकरण किया जाता तो इस प्रकार का भेद उपस्थित नहीं हो सकता था।

(ब) पदावली-संग्रहों में हम यह भी देखते हैं कि सर्वत्र ही राग-रागिनियों के नामों का उल्लेख नहीं भी किया गया है। अनेक स्थलों पर अनामक पद भी प्राप्त होते हैं। यदि भक्त गायक के द्वारा नामकरण कर देने की परंपरा नियमित और स्वीकृत होती तो निश्चय ही प्रत्येक पद राग अथवा रागिनी के नाम से युक्त होता और नामकरण में वैषम्य न होता।

(स) इस सन्दर्भ में यह भी स्मरणीय है कि जिन पदावलियों की समीक्षा इस प्रबंध में अभीष्ट है उनके मूल गायक संगीत-साधना के लिये नहीं वरन् अपनी भक्ति-साधना के लिए संगीत को माध्यम बना कर पदावलियों की रचना कर गये हैं। इस पृष्ठभूमि पर जब इन पदावलियों की रचनाविधि का हम अध्ययन करेंगे तो समझने में कठिनाई नहीं होनी चाहिये कि भक्त अपनी नैसर्गिक भक्ति की प्रेरणा और उमंग में जब इष्ट का गुणगान अपनी स्वर-लहरी में प्रवाहित करता है उस समय संगीत विषयक स्वीकृत विधान उसकी दृष्टि में गौण रहता है, इष्ट का कीर्तन ही प्रधान रहता है। स्वर-लहरी अपने आप संगीतबद्ध हो उठती है, उसके लिए भक्त-गायक को प्रयास नहीं करना पड़ता। इस रूप और प्रकार से उद्भूत होने वाले वैष्णव भक्तों के पद पहले स्वीकृत संगीत के किसी ढाँचे

मे बँधे होंगे और भक्त-गायक के द्वारा उनका नामकरण किया गया होगा इसकी संभावना बहुत कम जान पड़ती है ।

तथापि प्राप्त पदावलियों में साधारणतः संगीत-शास्त्र स्वीकृत राग-रागिनियों के जो नाम हमें प्राप्त होते हैं उनकी समीक्षा करने के उपरान्त बहुत अंशों में देखते हैं कि उनके नामकरण लक्षण सम्मत हैं । जैसा ऊपर उल्लेख किया जा चुका है कि किन्हीं पदों के नामकरणों में विविध पदावलियों में भेद भी पाया जाता है लेकिन कुछ स्थलों को छोड़ कर अन्यत्र नामकरण का यह भेद अंचलीय प्रचलित नामकरणों का फल है अर्थात् भारतीय संगीत परम्परा देशव्यापिनी होती हुई भी क्षेत्रीय प्रभावों से युक्त होकर स्वीकृत हुई थी और एक ही राग या रागिनी के पृथक-पृथक अचलो में भिन्न-भिन्न नाम पड़ गए थे । कहीं-कहीं रचि भेद के अनुसार सामान्य लक्षण परिवर्तन भी कर दिए गए थे । इसी के अनुसार हमें विवेचनीय पदावलियों में नामकरण का भेद मिलता है किन्तु लक्षण साम्य के साथ ऐसी परिस्थिति में यह कहना अनुचित न होगा कि उपर्युक्त कारणों से नामकरण भले ही मूल पद-गायकों के द्वारा न किये गये हों किन्तु उनके परवर्ती पदावलियों के सम्पादक जिन्होंने विविध पदावलियों के संग्रह प्रस्तुत किए हैं वे संगीत-शास्त्र की स्वीकृत परिपाटियों से परिचित अवश्य थे ।

अतः ऐसी परिस्थिति में कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियों के विषय पर विचार करते हुए प्रत्येक कवि के जितने हस्तलिखित तथा प्रकाशित पद-संग्रह उपलब्ध हो सके हैं उन सब में प्रयुक्त तथा प्राप्त राग-रागिनियों और पद-संख्या का विवरण दिया गया है । यदि किसी कवि का कोई प्रकाशित पद-संग्रह प्रामाणिक रूप में मान्य है तो एकमात्र उसी पर विचार किया गया है । उस कवि के हस्तलिखित तथा अन्य प्रकाशित पद-संग्रहों की विवेचना नहीं की गई है । जिन पदों के ऊपर राग-रागिनियों के नामों का उल्लेख नहीं है उनकी गणना भी नहीं की गई है । यहाँ यह भी उल्लेखनीय है कि हस्तलिखित तथा छपे पद-संग्रहों में पद के ऊपर दिए गये राग अथवा रागिनी के नाम विशेष के साथ अधिकांश स्थलों पर राग अथवा रागिनी शब्द का उल्लेख नहीं किया गया है । जिन पदों के ऊपर राग अथवा रागिनी के नाम के साथ राग अथवा रागिनी शब्द का उल्लेख मिलता है वह प्रायः राग-रागिनी वर्गीकरण के नियमों के अनुकूल नहीं हैं क्योंकि जो नाम रागिनी की कोटि में आता है उसके साथ भी राग शब्द ही लिखा गया है ।

सूरदास

सूरसागर में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ^१

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
(१) आसावरी	११७	(२) सृहौ	६२

१. काशी नागरी प्रचारिणी सभा से प्रकाशित सूरसागर के आधार पर ।

परिशिष्ट १ तथा २ में दिये गये पद्यों की प्रामाणिकता में संदेह होने के कारण उन पद्यों में दिये गये रागों तथा पद्यों की गणना नहीं की गई है ।

(१८६)

(३) सूहा	३	(३५) भूपाली	४
(४) बिलावल	६२१	(३६) वसत	१४
(५) सारंग	६०६	(३७) कामोद	१
(६) कान्हडा } कान्हुरौ } कान्हुरा }	२४१	(३८) गाधार	१
		(३९) नायकी	१
		(४०) काफी	३१
(७) धनाश्री	३६८	(४१) मलार कामोद	१
(८) मारू	१५७	(४२) विलावल रामकली	१
(९) रामकली	२४४	(४३) गुन कली	१
(१०) केदारो	१७१	(४४) गुन सारंग	१
(११) केदार	६	(४५) जैजैवंती	२
(१२) मलार	३१५	(४६) श्री हठी	८
(१३) गौरी	२६०	(४७) लालत	२६
(१४) नट	२५१	(४८) भैरव	४२
(१५) बिहागडो } बिहागरो }	१८२	(४९) नटनारायनी	४
		(५०) भैरवी	३
		(५१) गुडमलार	६४
(१६) सोरठ	१६६	(५२) गौड	३
(१७) कल्यान	१२६	(५३) गुड	५
(१८) परज	४	(५४) पूर्वी	२३
(१९) देवगंधार	५०	(५५) बिहागडा	६
✓(२०) नटनारायन	३२	(५६) मेघमलार	३
(२१) सूहा बिलावल	१६	(५७) श्री	२
(२२) तोड़ी	७८	(५८) देवगिरि	१
(२३) भिन्नौटी	१	(५९) षटपदी	१
(२४) बिहाग	२	(६०) भोपाल	१
(२५) गौडमलार	२४	(६१) धमार	१
(२६) गुजरी	५३	(६२) देसकार	१
(२७) जैतश्री	१०६	(६३) रामगिरि	१
(२८) जंगला	१	(६४) वसंती	१
✓(२९) अहीरी	२	(६५) राज्ञी हठीली	१
(३०) मुलतानी धनाश्री	१	(६६) राज्ञी श्रीहठी	१
(३१) खंवावती	१	(६७) राज्ञी मलार	२
(३२) मुलतानी	१	(६८) राज्ञी रामगिरी	१
(३३) सुघरई	१५	(६९) अलहिया बिलावल	१
(३४) विभास	११	(७०) श्री मलार	१

(७१) होरी	३	(८०) हमीर	६
(७२) सोरठी	४	(८१) देसाख	२
(७३) अडाना	१८	(८२) संकीर्ण	१
(७४) देवसाख	४	(८३) कर्नाट	२
(७५) ईमन	१६	(८४) वैराटी	१
(७६) गंधारी	१	(८५) सानुत	१
(७७) अलहिया	२	(८६) पुरिया	१
(७८) शंकराभरण	३	(८७) मालकोस	१
(७९) कुरंग	१		

परमानंददास

डा० दीनदयालु गुप्त के 'परमानंददास के हस्तलिखित पद-संग्रह' में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ -

राग-रागिनियाँ -	इ-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
कान्हरा } कानरो } कान्हरो }	१६	गधार कल्याण मलार	१ १४ ५
गोरी } गौरी }	४८	तोड़ी बसंत	४ २
सारंग	२१४	नायकी	१
गूजरी } गुजरी }	२	सामेरी देवगंधार	१ १
बिलावल धनासिरी } धन्यासी }	३२ ३५	विहाग विहागरो } मालकोस	१७ १
रामगिरी	२	रामकली	७
असावरी } आसावरी }	२३	भैरवी जंगला	१ २
केदारो	५	पीलू	१
सोरठी	३	सिंध	१

१. लेखिका को यह पद-संग्रह, डा० गुप्त जी के सौजन्य से देखने को मिला है। प्रस्तुत संग्रह में कुल ४८६ पद हैं जिनमें से १८ पदों के ऊपर राग-रागिनियों का उल्लेख नहीं किया गया है।

भैरव]	६	सूहा	१
भैरों]		नट	१
विभास	१५	ईमन	३
			<hr/>
			कुल पद ४७१

कुंभनदास

डा० दीनदयालु जी गुप्त के 'कुंभनदास के हस्तलिखित पद-संग्रह' में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ^१ -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
श्री	१	विभास	१
धनासिरी	१३	कल्याण	४
रामकली	१	आसावरी	२
सारंग	१७	मल्हार	५
गौरी	६	बसंत	३
नट	४	मालवगोड़ी	१
केदारो	१२	पीलों	१
देवगंधार	३	भैरव	२
बिलावल	७	ललित	२
नटनारायण	२	मालकौंस	२
कानरो	३	बिहागरो	२
			<hr/>
			कुल पद ६४

कृष्णदास

काँकरोली-विद्याविभाग तथा श्री नाथद्वार के निजी पुस्तकालय में कृष्णदास अधिकारी के पद-संग्रहों की प्रतियों में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ^१ -

प्रति सं० ५१/४ 'कृष्णदास के कीर्तन' (काँकरोली-विद्याविभाग की प्रति)

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
विभास	६	धनासिरी	३१

१. लेखिका को यह पद-संग्रह, डा० गुप्त जी के सौजन्य से देखने को मिला था। प्रस्तुत संग्रह में कुल ६६ पद दिए हैं जिनमें से २ पदों के ऊपर राग-रागिनियों का उल्लेख नहीं किया गया है।

२. अष्टछाप और बल्लभ-सम्प्रदाय, (भाग १), डा० दीनदयालु गुप्त, पृ० ३२१-२३ के आधार पर।

ललित	१६	आसावरी	१६
भैरव	६	सारंग	१७
बिलावल	१६	गौड़ी	४१
टोड़ी	३६	श्री	८
गूजरी	१२	कल्याण	१५
रामकगी	२	कानरा	१५
देवगन्धार	१	केदार	४०
			कुल पद २६३

प्रति सं० २२/६ 'कृष्णदास के पद' (काँकरोली-विद्याविभाग की प्रति)

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पदसंख्या -
विभास	४३	सारंग	६७
भैरव	७	मालवगौड़ी	२४
बिलावल	२८	श्री	१५
टोड़ी	४३	गौरी	२८
धन्यासिरी	३४	कल्याण	६४
गूजरी	१७	कानरो	१५७
रामग्री	१	केदारो	६५
आसावरी	२३	बसन्त	३०
			कुल पद ६७६

- प्रति सं० १५/२ 'कृष्णदास जी के पद' (श्री नाथद्वार के निजी पुस्तकालय की प्रति)

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
विभास तथा ललित	४३	सारंग	६५
भैरव	७	मालवगौड़ी	१५
बिलावल	२८	श्री	१६
टोड़ी	४१	गौरी	२८
धनासिरी	३	कल्याण	६४
गूजरी	१७	कानरो	१५७
रामग्री	१	केदारो	६६
आसावरी	२१	मल्हार	१४
			बसन्त ३०
			कुल पद ६४६

१. डा० दीनदयालु गुप्त ने कुल पदों की संख्या ६७६ लिखी है किन्तु गणना करने पर कुल पदों की संख्या ६४६ ही आती है।

नन्ददास

डा० दीनदयालु जी गुप्त के नन्ददास के हस्तलिखित पद-संग्रह में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ^१ -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
विभास	३	अडानो	५
रामकली	४	बिहाग	६
भैरव	२	बिहागड़ो }	
ललित	२	धनाश्री	३
मालकोस	३	बसत	२
देवगंधार	१	काफी	४
बिलावल	४	मारु	६
ईमन	३	मल्हार	३
टोड़ी	५	जैजैवंती	३
सारंग	७	आसावरी	३
नट	४	रायसौ	१
पूर्वी (पूरबी)	२	हमीर	१
गौरी	३	गौड़ी	१
कल्याण	२	पंचम	१
नायकी	२		कुल पद १००
कान्हरो	५		
केदार } केदारो }	६		

चतुर्भुजदास

डा० दीनदयालु जी गुप्त के चतुर्भुजदास जी के हस्तलिखित पद-संग्रह में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ^१ -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
देवगंधार	५	गौड़ी	४
भैरव	१०	गोड़ी	
रामगरी	३	गौरी	
बिलावल	१२	गोरी	

१. लेखिका को यह पद-संग्रह ,डा० दीनदयालु जी गुप्त के सौजन्य से देखने को मिला ।

२. वही ।

(१६४)

जैतश्री	}	२	कानरो	}	४
जैतसिरी			कान्हरो		
बसंत		१	केदारो		५
धनासिरी	}		नटनारायन		३
धन्यासरी			सारंग मलार		१
धन्यासिरी		१२	सामेरी		१
धनाश्री			मालव गोरी		१
			बसंत		३
ललित		३	पंचम		१
रामकली		८	विभास		५
आसावरी		४	नट		३
सारंग		१५	विहाग		१
मल्हार	}				
मलार		६			
					कुल पद १२६

‘कीर्तन संग्रह चतुर्भुजदास’

प्रति सं० २/१ (काँकरोली, विद्याविभाग) में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
भैरव	१२	मालवगौरा	३
बिलावल	१२	मलार	११
देवगंधार	७	नटनारायण चर्चरी	११
टोड़ी	१	गौरी	२३
धनासिरी	१४	कल्याण	४
जैतश्री	३	कानरो	८
रामग्री	६	केदारा	१४
आसावरी	४	विहागरो	१
सारंग	४८	सामेरी	१
		बसंत	३
			कुल पद १८६

गोविन्दस्वामी

डा० दीनदयालु जी गुप्त के गोविन्दस्वामी के हस्तलिखित पद-संग्रह में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
विभास	१२	गौरी	२२
बिलावल	४	श्री	५
रामकली	३	इमन	३१
देवगंधार	२	कान्हारौ	२८
आसावरी	३	केदारो	२६
टोड़ी	६	विहाग	६
धन्याश्री	४	संकराभरन केदारो	६
सारंग	३७	मलार	१५
नट	२३	वसत	२
पूरबी	८		
			कुल पद २५२

छीतस्वामी

डा० दीनदयालु जी गुप्त के छीतस्वामी के हस्तलिखित पद-संग्रह में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
भैरव	५	हमीर	१
रामकली	३	अडानो	१
बिलावल	२	केदारो	१
विभास	३	सोरठ	१
नट	३	इमन	२
देवगंधार	२	ललित	१
काफी	२	पूर्वी	२

१. लेखिका को यह हस्तलिखित पद-संग्रह डा० गुप्त जी के सौजन्य से देखने को मिला ।

२. वही ! इसमें कुल ६२ पद हैं जिनमें १६ पदों के ऊपर राग-रागिनियों के नामों का उल्लेख नहीं किया गया है ।

टोड़ी	१	बिहाग }	३
सारंग	१		
गोरी	४		
कल्याण	१	मलार	१
आसावरी	४	बसंत	२
			<hr/>
			कुल पद ४६
			<hr/>

वल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन-संग्रहों में छपे छीतस्वामी के पदों में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ —

कीर्तन-संग्रह के तीनो भागों में मिलाकर कवि के ६४ पद प्राप्त होते हैं जो विषयानुसार विभाजित हैं। एक पद में राग के नाम का उल्लेख नहीं किया गया है, शेष ६३ पद राग-रागिनियों के अन्तर्गत मिलते हैं।

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
बिलावल	६	कान्हरो	५
आसावरी	३	बिहागरो	१
सारंग	१५	रामकली	३
इमन	३	जैतश्री	१
अडानो	१	बसंत	३
देवगधार	८	विभास	१
मल्हार	१	मालकोश	१
बिहाग	१	ललित	१
नट	१	पूर्वी	२
गोरी	३	भैरव	१
कल्याण	२		
			<hr/>
			कुल पद ६३
			<hr/>

गदाधर भट्ट

श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ^१ —

गदाधर भट्ट जी की रचना 'श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी' की एक हस्त-लिखित प्रति बालकृष्णदास जी चौखम्बा बनारस के पास है। उक्त प्रति को ही लेखिका ने

१. लेखिका को 'श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी' नामक हस्तलिखित प्रति श्री बालकृष्णदास जी के सौजन्य से देखने को मिली थी।

देखा है। इसकी पत्र संख्या कुल ३२ है। अतः सम्पूर्ण है किन्तु प्रारम्भ का पत्र १ तथा मध्य में १२ से १६ पत्र तक नहीं है।

इसका लिपिकाल पौष्य शुक्ल संवत् १६२६ दिया हुआ है। लिपिकार के नाम का पता नहीं चलता।

इसमें ध्यान-लीला, सिद्धान्त के पद, संस्कृति पदानि रस के पद, उत्सव के पद तथा हिडोरे के पद शीर्षक प्रकरण है।

ध्यान-लीला छंदों में लिखी गई है। इसमें ५७ छंद हैं। प्रति में प्रथम पत्र के फटे होने के कारण सख्या ६ से छंद दिया हुआ है।

‘संस्कृत पदानि’ विभिन्न छंदों में है। छंदों का प्रारम्भ पत्र ६ से होता है किन्तु पत्र ११ के उपरान्त फटा हुआ है और १६ तक फटा है। उसके बाद से रस के पद मिलते हैं। अतः छंदों की सख्या का पता नहीं चल पाता। सिद्धान्त के पदों की संख्या २२ है जो विभिन्न रागों में दिए हुए हैं। पत्र संख्या ४ से ८ तक है।

रस के पदों की संख्या २४ है किन्तु उसका प्रारम्भ फटा होने से उक्त प्रति में पद सख्या १३ से १४ तक ही मिलती है। इस प्रकार रस के पदों की संख्या केवल १२ ही है जो विभिन्न रागों में गाये गये हैं। उत्सव के पदों की संख्या १३ है। १२ पद विभिन्न राग-रागिनियों में गाये गये हैं और १ पद में राग का नाम नहीं दिया है।

हिडोरे के पदों की संख्या ६ है जो विभिन्न रागों के अन्तर्गत हैं। सम्पूर्ण पदों को मिलाकर उनका रागानुसार विभाजन निम्नलिखित प्रकार से है—

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
विभास	५	मारू	३
देवगंधार	१	कान्हरो	२
जैतिश्री	१	हमीर	२
नट	२	वसंत	२
सारंग	५	काफ़ी	३
भैरो (भैरव)	६	राइसौ	२
श्री	४	विहागरौ	१
रामकली	३	धनासिरी	१
बिलावल	१	मलार	२
भूपाली	३	अडानौ —	२
गोरी	४		

कुल पद ५५

सूरदास मदनमोहन

सूरदास मदनमोहन के काव्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

पं० रामचन्द्र शुक्ल^१ ने सूरदास मदनमोहन के दो पद तथा डा० सरयूप्रसाद अग्रवाल^२ ने वर्षोन्सव-कीर्तन से इनके १२ पद उद्धृत किए हैं किन्तु उनमें रागों का उल्लेख नहीं किया है। संगीत-राग-कल्पद्रुम भाग १ तथा २, राग-रत्नाकर तथा वल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन-संग्रह भाग १, २ तथा ३ में कवि के कुछ पद रागों में मिलते हैं जिनका विवरण नीचे दिया जा रहा है।

संगीत-राग-कल्पद्रुम में छपे सूरदास मदनमोहन के पदों में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
भैरव	६	विभास	१
जयजयवंती	१	विलावल	१
			<hr/>
			कुल पद ६
			<hr/>

राग-रत्नाकर में छपे सूरदास मदनमोहन के पदों में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ।

राग-रागिनियाँ	पदसंख्या	राग-रागिनियाँ	पदसंख्या
भैरव	१	कान्हारा	१
			<hr/>
			कुल पद २
			<hr/>

वल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन संग्रहों में छपे सूरदास मदनमोहन के पदों में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
आसावरी	१	केदारो	२
गौरी	२	मल्हार	२
ईमन	४	जैतथ्री	२
कान्हरो	२	वसत	१
धनाश्री	१	भैरव	२
सारंग	६	मालकोस	१
			<hr/>

१. हिन्दी साहित्य का इतिहास, पं० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १८०

२. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, डा० सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४७-४८०

बिलावल	४	टोडी	१
पूर्वी	४	अडानो	१
नट	१	विहाग	१
कल्याण	२		
			<hr/>
			कुल पद ४० ^१
			<hr/>

हितहरिवंश

हितहरिवंश जी के काव्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ -

हितहरिवंश जी के काव्य में प्रयुक्त राग-रागिनियों की संख्या के विषय में हस्तलिखित पद-संग्रहों में निम्नलिखित कवित्त मिलता है -

छ पद विभास मांझ सात है बिलावल में टोडी में चतुर आसावरी में द्वे बने ।
 सप्त है धनासिरी में जुगल वसन्त केलि देवगंधार पंच सुर सौ सने ।
 सारंग में षोडस है चारि ही मलार एक गौड में सुहायौ नव गौरी रस सौ सने ।
 षट कल्याण निधि कान्हारौ केदारौ वेदवानी हित जू की सब चौदह राग में गने ।

इससे ज्ञात होता है कि हितहरिवंश जी के पदों में प्रयुक्त राग-रागिनियों की संख्या निम्नलिखित प्रकार से है -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
विभास	६	सारंग	१६
बिलावल	७	मलार	४
टोडी	४	गौड मलार	१
आसावरी	२	गौरी	६
धनासिरी	७	कल्याण	६
वसंत	२	कान्हारौ	६
देवगंधार	७	केदारौ	४
			<hr/>
			कुल पद ८४
			<hr/>

किन्तु गणना करने पर उन्हीं हस्तलिखित तथा प्रकाशित अन्य पद-संग्रहों में प्राप्त राग-रागिनियों के नाम तथा राग प्रति पद-संख्या उक्त कवित्त से मेल नहीं खाते । यही नहीं प्रत्येक पद-संग्रह में प्राप्त राग-रागिनियों के नाम तथा उनकी संख्या में भी विभिन्नता है ।

१. इन पदों के अतिरिक्त एक पद और मिलता है किन्तु उसमें राग का नाम नहीं दिया गया है ।

प्रायः किन्ही भी दो संग्रहों में साम्य नहीं है। अतः हितहरिवंश जी के जितने भी प्रकाशित तथा हस्तलिखित पद-संग्रह लेखिका के देखने में आये हैं उन सभी का विवरण नीचे लिखी पंक्तियों में दिया जाता है -

प्रयाग-संग्रहालय में हितहरिवंश जी के पद संग्रह

प्रति सं० ३८।२।१५, 'चौरासी पद-हितहरिवंश'। प्रति जीर्ण तथा पुरानी अवस्था में है। पदों का विभाजन निम्नलिखित प्रकार से रागानुसार किया गया है -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
विभास	१	गुज्जरी	७
ललित	५	सारंग	१६
बिलावल	७	मल्लार	५
टोडी	४	गौरी	६
आसावरी	२	कल्याण	६
धन्यासी	७	कान्हूरो	६
वसंत	२	केदारो	४

कुल पद ८४

प्रति सं० २१७।१०३, "चौरासी पद-हितहरिवंश"। प्रति सम्पूर्ण है। देखने में पुस्तक बहुत पुरानी नहीं प्रतीत होती। पदों का विभाजन रागों के अन्तर्गत किया गया है किन्तु प्रारम्भ के छै पदों में राग के नामों का उल्लेख नहीं है। सातवें पद से रागों का नाम तथा पदसंख्या उपर्युक्त प्रति सं० ३८।२।१५ के अनुसार ही है किन्तु गुज्जरी के स्थान पर राग देवगंधार नाम दिया हुआ है और मलार में ४ पद तथा गौडमलार में १ पद दिया गया है।

प्रति सं० ८५।२।१६, चौरासी पद-हितहरिवंश। उक्त प्रति का लिपिकाल सवत् १९०४ मिति सावन वदि ५ है। इसमें राग प्रति पद-संख्या निम्नलिखित प्रकार से है -

विभास	६	सारंग	१६
बिलावल	७	मलार	४
टोडी	४	गौडमलार	१
आसावरी	२	गौरी	६
धनासिरी	७	कल्याण	६
वसंत	२	कान्हूरी	६
देवगंधार	७	केदारो	४

कुल पद ८४

इसी प्रति में इन पदों के अतिरिक्त पहले सवैया, छप्पै, कवित्त, कुडलिया, अरिल्ल छंदों में हितहरिवंश जी की कुछ बाणी दी है उसके उपरान्त निम्नलिखित प्रकार से विभिन्न राग-रागिनियों में कुछ फुटकर पद भी दिए हैं —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
बिलावल	१	गौरी	२
विभास	१	कल्याण	२
धनासिरी	३	मलार	१
विहागरौ	४		

कुल पद १४

प्रति सं० १९५।२१६, श्रीकृष्ण लीला-हितहरिवंश । इस प्रति का लिपिकाल सवत् १८४५ वैशाख सु० १० दिया हुआ है । इसमें हितहरिवंश जी की बाणी, पहले कवित्त, कुडलिया, अरिल्ल छंदों में दी गई है, उसके बाद उनके स्फुट पद विभिन्न राग-रागिनियों में दिए गए हैं । रागों का नाम, क्रम तथा संख्या ठीक प्रति सं० ८५।२१६ के स्फुट पदों की ही भाँति है ।

हिन्दी-संग्रहालय हिन्दी साहित्य-सम्मेलन में हितहरिवंश जी के पद-संग्रह

प्रति सं० १३६१।२१६०, “चौरासी पद-हितहरिवंश” । प्रति अपूर्ण है । इसमें कवि के १६ पद (एक पद आधा दिया है) रागानुसार हैं । रागों में विभाजन निम्नलिखित प्रकार से मिलता है —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
विभास	६	ढोडी	४ (एक पद आधा दिया हुआ है)
बिलावल	७	आसावरी	२

कुल पद १९

याज्ञिक संग्रहालय में हितहरिवंश जी के पद-संग्रह

प्रति सं० १०५।५५, चौरासी पद-हितहरिवंश । इस प्रति में हितहरिवंश जी के चौरासी पद निम्नलिखित राग-रागिनियों में दिए हुए हैं —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
विभास	६	सारंग	१६
बिलावल	७	मलार	८
ढोडी	४	गौडमलार	१

आसावरी	२	गौरी	६
धनासिरी	७	कल्याण	६
बसंत	२	कान्हरो	१३
देवगंधार	७		

कुल पद ८४

इसके अतिरिक्त इस प्रति में हितहरिवंश जी की छंदों में वानी तथा स्फुट रस के पद भी दिए हुए हैं। प्रारम्भ के दो पदों में राग का नाम नहीं है। तीन पद राग धनासिरी में तथा दो पद राग सारंग में दिए हुए हैं। आगे की प्रति खंडित है।

प्रति सं० ५०६/५५, हितहरिवंश चौरासी। इसमें हरिवंश जी के ८४ पद विभिन्न रागों के अन्तर्गत दिए हैं। रागों का क्रम तथा संख्या कल्याण राग तक तो ठीक ऊपर की ही तरह है किंतु इस प्रति में कान्हरो राग में केवल ६ पद मिलते हैं। शेष चार पद राग केदारो में दिए गए हैं।

प्रति सं० ७०५/५३०, हितचौरासी—हित हरिवंश। इस प्रति में कवि के ८४ पद दिए हैं। रागों का क्रम तथा संख्या गौरी राग तक तो प्रति सं० १०५/५५ की ही भांति है किंतु इसमें कल्याण राग में गाए गए पदों की संख्या १५ है और ४ पद राग केदारो में हैं। इसमें कान्हरो राग का उल्लेख नहीं मिलता।

प्रति संख्या २८६६/१७८१, श्री चौरासी जू। प्रति का लिपिकाल मि० ६ वदी अषाढ स १६३० दिन सोमवार है। लिपिकार का नाम प्रियादास है। प्रति पूर्ण है। पद संख्या ११० है। इसमें हितहरिवंश जी के ८४ पद ठीक प्रति सं० १०५/५५ में दिए गए रागों में तथा उसी क्रमानुसार लिखे हैं।

प्रति सं० २८००/१७८२, श्रीमन्चौरासी पद। इस प्रति में हितहरिवंश जी के ८४ पद प्रति सं० ५०६/५५ की भांति उसी क्रम में तथा उन्हीं राग-रागिनियों में दिए हैं।

संगीत-राग-कल्पद्रुम (भाग एक तथा दो) में हितहरिवंश जी के ३२ पद राग-रागिनियों में दिए हैं जो निम्नलिखित प्रकार से हैं—

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
आसावरी	१	विभास	६
मुलतानी	१	देवगंधार	२०
धनाश्री	१	बिलावल	३
		<u>कुल पद ३२</u>	

१. राग विभास के अन्तर्गत दिए गए ६ पदों को पुनः राग देवगंधार के अन्तर्गत भी दिया गया है।

संगीत-राग-रत्नाकर मे हितहरिवंश जी के ३ पद निम्नलिखित राग-रागिनियों में दिए हुए हैं -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
देवगंधार	२	कान्हूरा	१
<hr/>			
कुल पद ३			

वल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन-संग्रह भाग १, २ तथा ३ मे हितहरिवंश जी के १७ पद निम्नलिखित राग-रागिनियों मे दिए हुए हैं -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
बिलावल	१	ललित	१
सारंग	३	विभास	१
भैरव	१	वसंत	३
पूर्वी	२	मल्हार	४
गोरी	१		
<hr/>			
कुल सत्या १७			

व्यास जी

व्यासवाणी में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
सारंग	१५२	षट	११
बिलावल	१८	मोजिला	१
केदारो	१८	भोटिला	१
धनाश्री	५४	आसावरी	५
गौरी	४७	गंधार	१
नट	२०	बसंत	२
जयतिश्री	११	बिहागरी	४
देवगंधार	२३	श्री	१
कान्हूरो	२६	मलार	१३
भैरव	२	स्याम गूजरी	१
कामोद	१६	देवगिरि	१
रामकली	३	मारु या मारवौ	४

१. इन पदों के अतिरिक्त एक पद में राग के नाम का उल्लेख किया गया है।

२. वासुदेव गोस्वामी रचित 'भक्त-कवि-व्यास जी' नामक ग्रंथ के आधार पर।

भूपाली	}	५	अलैया बिलावल	१
भोपाली			सूही बिलावल	१
गूजरी		१	तोड़ी	२
गौड़मलार		८	सूही	१
कल्याण		२३	पूरबी सारंग	१
			अडानौ	१
				<hr/>
				कुल पद ४८२
				<hr/>

हरिदासस्वामी

हरिदास स्वामी के काव्य मे प्रयुक्त राग-रागिनियों
काशी नागरी प्रचारिणी सभा मे हरिदास स्वामी का पद-संग्रह

प्रति स० ३७१/२६६, पद-संग्रह-हरिदास, विठ्ठलविपुल, बिहारिन देव । इस प्रति मे इन तीनों कवियों के पद संग्रहीत हैं । प्रति से लिपिकार के नाम अथवा लिपिकाल का ज्ञान नहीं होता । पत्र संख्या १ से २७ तक हरिदास स्वामी के पद, पत्र संख्या २८ से ३४ तक विठ्ठलविपुल जी की वाणी तथा उसके उपरान्त बिहारिनदेव जी के पद तथा उनकी वाणी दी है । प्रति संपूर्ण है ।

हरिदास स्वामी के पदों की कुल संख्या १३० है जिसमे २० पद सिद्धांत के तथा ११० पद श्रृंगार के हैं । सभी पद विभिन्न राग-रागिनियों मे गाए गए हैं । रागानुसार पदों की संख्या का विभाजन निम्न प्रकार से है —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
विभास	१४	सारंग	११
बिलावल	३	मलार	८
आसावरी	७	गोड मलार	२
कल्याण	१४	वसंत	५
वरारी	१	गोरी	६
कान्हरो	३५	नट	२
केदारो	२२		
			<hr/>
			कुल पद १३०
			<hr/>

हिन्दी-संग्रहालय हिन्दी साहित्य सम्मेलन मे हरिदास स्वामी का पद-संग्रह

प्रति संख्या १६२०/३१७० । इसमे हरिदास, विठ्ठलविपुल तथा बिहारिन दास की वाणी दी हुई है । प्रति फटी हुई तथा अपूर्ण है ।

हरिदास स्वामी के पदों की कुल संख्या इस प्रति में ११० दी हुई है किन्तु फटी हुई अवस्था में होने के कारण पद सातवीं संख्या से प्राप्त होते हैं। पद संख्या ७ से ३० तक राग का नाम नहीं दिया। संभव है कि प्रारंभ में उप पृष्ठ पर जो फट चुका है राग का नाम दिया रहा हो।

इसके बाद पुनः पद संख्या १ से २२ तक रागों का नाम नहीं दिया गया। इस प्रकार कुल ११० पदों में से ५२ पदों में रागों का उल्लेख नहीं मिलता। शेष ५८ पद विभिन्न राग-रागिनियों में गाये गए हैं जिनका विभाजन निम्नलिखित है —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
कल्याण	१२	गौडमलार	२
सारंग	११	वसंत	५
विभास	१०	गौरी	६
बिलावल	२	नट	२
मलार	८		—
		कुल पद	५८

विट्ठल विपुल

विट्ठल विपुल जी के काव्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

काशी नागरी प्रचारिणी सभा में विट्ठल विपुल जी का पद-संग्रह

प्रति सं० ३७१/२६६, पद-संग्रह हरिदास, विट्ठलविपुल, बिहारिदास। इस प्रति का परिचय हरिदास स्वामी के पदों के प्रसंग में दिया जा चुका है। प्रति में विट्ठलविपुल जी के ४० पद निम्नलिखित राग-रागिनियों में लिखे हुए हैं —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
विभास	४	मल्हार	३
भैरव	८	कल्याण	३
वसंत	२	केदारौ	६
सारंग	११		—
		कुल पद	४०

हिन्दी संग्रहालय, हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन प्रयाग में विट्ठल विपुल जी का पद-संग्रह

प्रति सं० १६२०/३१७०। इस प्रति में हरिदास स्वामी, विट्ठलविपुल तथा बिहारिदास जी के पद-संग्रहीत हैं। विट्ठलविपुल जी के ४० पद निम्नलिखित राग-रागिनियों तथा संख्या में लिखे हुए हैं।

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
विभास	४	मल्हार	३
भैरो	१	कल्याण	१
बिलावल	७	कानरो	२
वसंत	२	केदारो	८
सारंग	११		—
		कुल पद	४०

बिहारिनदास

बिहारिनदास जी के काव्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

काशी प्रचारिणी सभा में बिहारिनदास जी का पद-संग्रह

प्रति सं० ३७१/२६६, पद-संग्रह हरिदास, विठ्ठलविपुल, बिहारिनदास । इस प्रति में बिहारिन दास जी की वाणी दी हुई है जिसमें कवित्त, कुडलिया आदि छंद तथा ३७३ पद हैं । ये पद निम्नलिखित राग-रागिनियो तथा सख्या में दिए गए हैं —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या—
भैरो	१७	तोड़ी	४
बिलावल	२६	जैतश्री	७
रामकली	१४	मलार	७
आसावरी	१४	हिडोल	४
घनाश्री	६८	काफो	६
सारंग	५८	अडानो	४
नट	६	सोरठ	५
कानरो	२६	कल्याण	१३
गौरी	२३	वसंत	८
केदारो	४६	विहागरो	१
विभास	७	सूहा बिलावल	१
देवगंधार	२		—
		कुल पद	३७३

हिन्दी-संग्रहालय हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन में बिहारिनदास जी का पद-संग्रह

प्रति सं० १६२०/३१७० । इस प्रति में बिहारिनदास जी की कुछ वाणी दी गई है ।

प्रति अपूर्ण तथा खंडित है। अतः इसमें कवि के केवल ११३ पद निम्नलिखित राग-रागिनियों के अन्तर्गत मिलते हैं —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
भैरव	१६	आसावरी	६
बिलावल	११	घनाश्री	६६
रामकली	१०	मारंग	१
			<hr/>
			कुल पद ११३
			<hr/>

श्रीभट्ट

युगल शतक में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

मयाशंकर याज्ञिक संग्रहालय में युगल शतक की प्रतियाँ

प्रति संख्या २७६६/१६६६, जुगलसत-श्री भट्ट । इस प्रति में पत्र संख्या २८ है किन्तु बीच में सं० ११ का पत्र नहीं है । संग्रह में १०३ पद विभिन्न राग-रागिनियों में दिए गए हैं । पत्र संख्या ११ के न होने से पद संख्या ३२ से ३५ तक के ४ पद प्रति में नहीं मिलते । ग्रंथ से लिपिकार का नाम तथा लिपिकाल का कोई ज्ञान नहीं होता । प्रति के ६६ पदों की रागानुसार संख्या निम्न प्रकार है —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
केदारो	२४	बिलावल	१२
गौरी	४	पंचम	२
मारंग	१५	विहागरो	१५
रामकली	१	सोरठ	३
विभास	३	आसावरी	२
भैरो	४	वसंत	४
कानरो	१	मलार	६
			<hr/>
			कुल पद ६६
			<hr/>

प्रति सं० ७१२/३२, जुगल सत-श्री भट्ट । इस प्रति में पत्र संख्या ३६ है । प्रारम्भ के १८ पृष्ठों में जुगलसत पोथी लिखी हुई है । इसके उपरान्त विभिन्न कवियों के पद संग्रहीत हैं ।

जुगलसत के पदों की संख्या क्रमानुसार नहीं दी गई है । जो पद प्राप्त होते हैं उनका रागानुसार विभाजन निम्नलिखित है —

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
केदारो	१४	बिलावल	६
गौरी	३	पंचम	२
सारंग	१७	विहागरो	७
रामकली	१	सोरठ	१
विभास	३	आसावरी	२
भैरो	४	हिडोल	३
कानरो	१	मलार	१४
			<hr/>
			कुल पद ८१
			<hr/>

प्रति स० २५१/३२, जुगलसत-श्री भट्ट । यह खंडित प्रति है । बीच-बीच में पृष्ठ नहीं है । इसमें विभिन्न रागों में ६६ पद दिए हुए हैं । पद संख्या ५२ से ५६ तक वाला पृष्ठ उक्त प्रति में नहीं है । अंत भी फटा हुआ है । शेष पदों का विभाजन रागानुसार निम्न प्रकार है -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
केदारो	११	भैरव	४
गौरी	६	बिलावल	७
सारंग	१७	संकराभरन	२
रामकली	४	सोरठ	५
विभास	१	विहागरो	४
			<hr/>
			कुल पद ६१
			<hr/>

परशुराम

रामसागर में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

प्रति स० ६८०।४६२, रामसागर । परशुराम जी कृत रामसागर काशी नागरी प्रचारिणी सभा में लेखिका के देखने में आया था । रामसागर में कवि के पद भी दिये हुए हैं । कुछ पदों पर राग-रागिनियों का उल्लेख नहीं किया गया है । शेष पद निम्नलिखित राग-रागिनियों तथा संख्या में मिलते हैं -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
ललित	३	मलार	२१
भैरू	१६	गोड़ी	६६

बिलावल	४०	सोरठ	३३
टोड़ी	२२	गुड	१२
आसावरी	६२	कानडो	१५
धनासिरी	२६	केदारो	२३
रामगिरी	३६	मारू	४
सारंग	१८४		

कुल पद ५८९

मीराबाई

मीरा के काव्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

जैसा कि पूर्व भी कहा गया है बंगीय-हिंदी-परिपद से प्रकाशित 'मीरा-स्मृति-ग्रंथ' में छपे पद ही कवियित्री की प्रामाणिक रचना है। उसमें छपे पदों के ऊपर राग-रागिनियों का उल्लेख नहीं है। आचार्य ललिता प्रसाद सुकुल जी ने भी लेखिका से वार्ता करने हुए यही बताया है कि जिन हस्तलिखित प्रतियों के आधार पर प्रस्तुत ग्रंथ में मीरा के पदों का संकलन किया गया है उसमें भी पदों के ऊपर राग-रागिनियों का उल्लेख नहीं है। अस्तु मीरा ने अपने पदों का किस रूप अथवा किन राग-रागिनियों में गायन किया इसके विषय में निश्चित रूप से कुछ भी नहीं कहा जा सकता।

राजा आसकरण

राजा आसकरण के पदों में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

राजा आसकरण के कुछ पद संगीत-राग-कल्पद्रुम, राग-रत्नाकर, वल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन-संग्रहों तथा 'दो सौ बावन वैष्णवन की वार्ता' में मिलते हैं जो निम्नलिखित राग-रागिनियों में गाए गए हैं।

संगीत-राग-कल्पद्रुम में छपे राजा आसकरण के पदों में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ।			
भैरवी	१	रामकली	२
परज	१	विभास	३
			<hr/>
			कुल पद ७
			<hr/>

राग-रत्नाकर में राजा आसकरण का एक पद राग कान्हारौ में मिलता है।

वल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन-संग्रहों में छपे राजा आसकरण के पदों में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ —

आसावरी	२	देवगधार	२
रामकली	४	जेतथ्री	१
टोडी	२	भैरव	१
सारंग	६	विभास	१
पूर्वी	२	गोरी	१
नायकी	१	कान्हरो	२
बिलावल	३	ईमन	१
नट	१	केदारो	२
बिहागरो	१	बिहाग	१
मालव	१		
			कुल पद ३८

२५२ वैष्णवन की वार्ता मे छपे राजा आसकरण के पदो मे प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

केदारो	६	विभास	४
कान्हरो	१	रामकली	२
गोरी	१		
			कुल पद १४

गंग ग्वाल

छपे हुए वल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन संग्रह (भाग १) में गंगग्वाल का एक पद राग गौरी मे मिलता है ।^१

प्रकाशित रूप में प्राप्त पद के अतिरिक्त उनका यही पद हस्तलिखित रूप मे लेखिका के देखने मे आया है जिसका विवरण नीचे दिया जाता है ।

१. हेरी हेरी रे भैया हेरी हेरी ॥धु०॥

हेरी दे किन गाव ही भलो बन्यो है काज ॥

रानी जसुमति ढोटा जायो आयो ब्रज में राज ॥१॥

पट पीरो प्योसार को रानी जसुमति पहरे ताहि ।

दामिनि के भोरे गयों सो मन धोखो आय ॥२॥

नेति नेति जासों कहे ध्यान न आवे रूप ।

सो या बाबा नंद के पर्यो देखियत सूप ॥३॥

हिंदी-संग्रहालय, हिंदी-साहित्य-सम्मेलन प्रयाग मे हस्तलिखित संग्रह में प्राप्त
गंगवाल का पद

प्रति सं० १४५५।२५५५, उत्सव के पद । इस संग्रह मे परमानंद, सूरदास, नंददास, हितहरिवंश आदि विभिन्न कवियों के पद संग्रहीत हैं । ग्रंथ अपूर्ण स्थिति मे है । इसी मे गंगवाल का वही पद जो वल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन-संग्रह भाग १ में मिलता है, कुछ पाठ-भेद के अन्तर से गौरी राग मे दिया हुआ है । इनका अन्य कोई पद देखने मे नहीं आया ।

फूले फिरत गुवालिया बिप्रन बूझत धाइ ।
कहा कुंवर को नाम है हमसो कहो सुनाइ ॥४॥
नामन की गिनती नहीं सबहिन के शिरताज ।
पहलो तो सुनिलेहु भैया जाको नाम गरीब निबाज ॥५॥
बूढ़ी बांझ सबें श्रवे क्षीर प्रवाह बढ़ायो ।
चाटत चरन गोपाल के मानो इनहीं को जायो ॥६॥
सब गवालिन मिलि मतो मत्थो करि मन में आनंद ।
आवो पकरि नचाइये ब्रजपति बाबा नंद ॥७॥
ऊँचें मनि को चोंतरा तहां बैठे शिरदार ।
देखत भरोसो लगे वाको चित उदार ॥८॥
लघु भैया पायन परे सकुचत है ब्रजराज ।
उठि किन दादा नाचही पूत भयो है आज ॥९॥
नाचत बाबा नंद जू संग लिये सब गवाल ।
मलकत थोंदा हालही देखि हैंसीं ब्रजबाल ॥१०॥
एक ओर ब्रज गवालियाँ एक ओर सब पौनि ।
पहरावत मधु मंगले या ब्रज की महतोनि ॥११॥
फूलि कह्यो वृषभान जू पूरब पुन्य सगाई ।
कीरति कन्या होइगी तो देहों कुंवर कन्हाई ॥१२॥
भैया भैया कहि टेरियो कहा बड़े कहा छोड ।
ठकुराई तिहु लोक की दुरी अहीरन ओट ॥१३॥
यह पद गायो हेत सों गंग गवाल सुख पाय ।
रोम रोम रसना करों तो मोपे बरन्यो न जाइ ॥१४॥

वर्षोत्सव-कीर्तन, (कीर्तन-संग्रह भाग १), पृ० ८३

पृ० ८७ पर पुनः गंगवाल का यही पद (कुछ शब्दों के हेर फेर से) राग गौरी में दिया है ।

पिछले पृष्ठों पर की गई विवेचना से यह स्पष्ट है कि कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत की अनेक राग-रागिनियों का प्रयोग हुआ है । कृष्णभक्तिकालीन कवियों के द्वारा प्रस्तुत की गई पदावली-सामग्री की यदि समीक्षा की जाय तो इस समस्त संगीतमय काव्य को हम तीन कोटियों में विभक्त कर सकते हैं ।

(१) इनमें से अधिकांश तो प्रचलित सामयिक संगीत-रूपों में अभिव्यक्त हैं जो 'कृष्ण-भक्तिकालीन कवियों के समय में प्रचलित राग-रागिनियों' शीर्षक प्रकरण में सलग्न वर्गीकरण से ज्ञात हो जाता है । इस कोटि के अन्तर्गत निम्नलिखित राग-रागिनियाँ आती हैं ।

(१) आसावरी	(२) मुलतानी	(३) धनाश्री	(४) विभास
(५) देवगधार	(६) बिलावल	(७) सारंग	(८) भैरव
(९) पूर्वी	(१०) गौरी	(११) ललित	(१२) वसंत
(१३) मल्हार	(१४) टोडी	(१५) गुर्जरी	(१६) कल्याण
(१७) देशी	(१८) गंधार	(१९) कुरग	(२०) भीमपलासी
(२१) जयतश्री	(२२) मालश्री	(२३) पूरवी	(२४) मालव
(२५) श्री	(२६) त्रिवण	(२७) बिहाग	(२८) भैरवी
(२९) सोरठ	(३०) खंवावती	(३१) परज	(३२) मालकोस
(३३) नट	(३४) हिंडोल	(३५) इमन	(३६) जयजयवती
(३७) रामकली	(३८) सूहौ	(३९) मारू	(४०) केदारा
(४१) नटनारायण	(४२) अहीरी	(४३) सुधरई	(४४) भूपाली
(४५) कामोद	(४६) काफी	(४७) गुनकली	(४८) श्री हठी
(४९) गौड़	(५०) गुड	(५१) बिहागडा	(५२) देवगिरि
(५३) देसकार	(५४) रामगिरि	(५५) बसंती	(५६) सोरठी
(५७) अडाना	(५८) देवसाख	(५९) गंधारी	(६०) राइसाँ
(६१) शकराभरण	(६२) हमीर	(६३) कर्नाट	(६४) वैराटी
(६५) पुरिया	(६६) टक	(६७) पट	(६८) कानरा
(६९) सिद्धरा	(७०) सूहा	(७१) मालवगौरा	(७२) जंगला
(७३) भिझौटी	(७४) सामेरी	(७५) पचम	(७६) सिंध
(७५) मालवगोडी	(७८) बरारी		

(२) किन्तु कुछ थोड़े से पद प्राचीन परिपाटी के अनुसार पूर्व स्वीकृत किन्तु अप्रचलित राग-रागिनियों में आबद्ध हैं । इस कोटि में निम्नलिखित राग-रागिनियों वाले पद आते हैं -

(१) देशी तोडी	(२) श्री गौरी	(३) गौड़ सारंग
(४) गौड़ मलार	(५) मेघ मलार	(६) अलहिया

१. लोचन कृत राग-तरंगिणी में इन राग-रागिनियों का उल्लेख किया गया है ।

(३) भक्त गायको द्वारा देश के विस्तृत क्षेत्र में और विस्तृत काल में जिस विपुल पदावली काव्य-साहित्य की सृष्टि हुई उसमें अनेक नवीन प्रयोगों का होना भी स्वाभाविक ही था क्योंकि काव्य-परंपरा के अनुसार ही हमारे देश की संगीत-परंपरा भी अति प्राचीन, पुष्ट और प्रगतिशालिनी रही है। ऐसी दशा में सम्पन्न और शाश्वत स्फूर्तिदायक वातावरण और आलबन को पा कर संगीत के क्षेत्र में नवकलात्मक प्रयोग न किए जाते यह असंभव था। कृष्ण-भक्ति-कालीन साहित्य में निम्नलिखित नवीन राग-रागिनियों का प्रयोग हुआ है —

(१) गुन सारंग	(२) मलार कामोद	(३) बिलावल रामकली
(४) सूहा बिलावल	(५) गुड मलार	(६) राज्ञी हठीली
(७) अलहिया बिलावल	(८) श्री मलार	(९) सानुत
(१०) नायकी	(११) सकराभरन केदारो	(१२) पूरिया सारंग
(१३) मोजिला	(१४) मोतिला	(१५) सारंग मलार
(१६) राज्ञी श्रीहठी	(१७) राज्ञी मलार	(१८) राज्ञी रामगिरि
(१९) सकीर्ण	(२०) स्याम गूजरी	(२२) पीलू
(२२) मुलतानी धनाश्री	(२२) नटनारायनी	(२४) पटपदी
(२५) सारंग मलार		

निश्चित रूप से यह तो नहीं कहा जा सकता कि कृष्ण-भक्ति-कालीन-साहित्य में प्रयुक्त इन नवीन राग-रागिनियों की सृष्टि हमारे कृष्णभक्तिकालीन कवियों के द्वारा ही हुई थी अथवा उनके समसामयिक अन्य संगीताचार्यों द्वारा किन्तु कृष्णभक्तिकालीन कवियों के संगीत-ज्ञान तथा बहुमुखी प्रतिभा को देखते हुए यह भी संभव है कि इन नवीन राग-रागिनियों का सृजन हमारे इन कवियों के द्वारा ही हुआ हो।

कृष्णभक्तिकालीन कवियों से संबंधित कुछ राग-रागिनियाँ ऐसी भी हैं जिनका प्रयोग उनके काव्य में नहीं मिलता किन्तु प्रचलित जनश्रुतियों के आधार पर संगीताचार्य निम्नलिखित राग-रागिनियों को परंपरा से निम्नलिखित कवियों द्वारा आविष्कृत मानते आये हैं —

सूरदास — (१) सूर की मल्हार^१ (२) सूर सारंग

मीरा — (१) मीराबाई की मल्हार

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियों तथा उनकी सख्या के अध्ययन से कुछ विशेषताये दृष्टिगोचर होती हैं।

(१) कृष्णभक्तिकालीन कवियों को कुछ विशेष रागों से अधिक मोह था। उन्होंने

१. कुछ लोग इसे रामदास के पुत्र सूरदास मदनमोहन के द्वारा आविष्कृत मानते हैं, संगीत, अगस्त १९५०, पृ० ५३४

उनका अतिमात्रा में प्रयोग किया है। कुछ रागों का नगण्य प्रयोग है तथा कुछ विशिष्ट राग ऐसे भी हैं जो किन्हीं कवियों विशेष को ही आकर्षित कर सके हैं।

कृष्णभक्तिकालीन प्रायः सभी कवियों ने 'सारंग' राग का अतिमात्रा में प्रयोग किया है। परमानंददास, कुभनदास, चतुर्भुजदास, गोविन्दस्वामी, छीतस्वामी, सूरदास मदनमोहन, हितहरिवंश, व्यासजी, विठ्ठलविपुल, बिहारिनदास, परशुराम, आसकरण इन सभी कवियों के प्राप्त पदों में सबसे अधिक प्रयोग सारंग राग का ही किया गया है। सूरदास, कृष्णदास, नन्ददास, गदाधर भट्ट, तथा श्री भट्ट के पदों में भी क्रमशः बिलावल, कानरो, बिहाग, भैरो तथा केदारो के पश्चात् उनसे कुछ न्यून संख्या में किन्तु अन्य सभी राग-रागिनियों से अधिक मात्रा में सारंग राग ही प्रयुक्त हुआ है। हरिदास स्वामी के पदों में कान्हरो, केदारो, विभास और कल्याण के उपरान्त सारंग राग का ही अधिक प्रयोग है। इससे ऐसा ज्ञात होता है कि सारंग राग वृन्दावन के इन कृष्णभक्तिकालीन कवियों का अत्यधिक प्रिय राग था और उसके अतिमात्रा के प्रयोग के कारण ही उसी स्थान के नाम पर इस राग का नाम वृन्दावनी सारंग पड़ गया है। इस तथ्य की पुष्टि इससे भी होती है कि कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय से पूर्व वृन्दावनी सारंग नामक राग का कहीं भी उल्लेख नहीं मिलता।

सारंग के पश्चात् बिलावल, गौरी, कान्हरो, भैरव, धनाश्री तथा केदारो का प्रयोग अधिक मिलता है। किन्तु इनमें भी बिलावल सूरदास का, गौरी चतुर्भुजदास तथा हितहरिवंश का, कान्हरो कृष्णदास तथा हरिदास स्वामी का, भैरव गदाधर भट्ट का, धनाश्री बिहारिनदास का और केदारो श्री भट्ट का सबसे अधिक प्रिय राग रहा है। इन रागों से कुछ कम मात्रा में ईमन, नट, तोड़ी, रामकली, आसावरी, वसंत, मल्हार, देवगंधार, विभास और कल्याण का प्रयोग किया गया है। मालकोश, पूर्वी, ललित, गुर्जरी, श्री, परज, बिहाग, कान्हरा, भूपाली, अडानो, मारू, बिहागरो, काफी, जयतश्री, नायकी, भैरवी, मालव, सोरठ का प्रयोग न्यून संख्या में किन्तु अधिकांश कवियों के द्वारा हुआ है। मुलतानी का प्रयोग सूरदास तथा हितहरिवंश के पंचम का श्री भट्ट तथा नंददास के, षट का व्यास तथा नंददास के, गौड़ी का कृष्णदास तथा परशुराम के, रामश्री का कृष्णदास तथा चतुर्भुजदास के, नटनारायण का सूरदास तथा चतुर्भुजदास के, जयजयवंती का सूरदास, नंददास तथा सूरदास मदनमोहन के, सूहाबिलावल का सूरदास, व्यास, बिहारिनदास के, गुड का सूरदास तथा परशुराम के, शंकराभरण का सूरदास तथा श्री भट्ट के, हमीर का सूरदास तथा गदाधर के और सूहौ, कामोद, देवगिरि तथा अल-हिया बिलावल का सूरदास तथा व्यास जी के ही पदों में प्रयोग किया गया है।

कुछ राग-रागिनियाँ ऐसी भी मिलती हैं जिनका प्रयोग केवल एक ही कवि के द्वारा किया गया है। यथा —

सूरदास—जंगला, अहीरी, सुघरई, मलार, कामोद, बैराटी, बिलावल, रामकली, गुनकली, गुन सारंग, सानुत, श्री हठी, नटनारायनी, गुडमलार, गौड़, पुरिया, मेघ मलार

भूपाल, देसकार, रामगिरि, भिजौटी, बसंती, राजी हठीली, राजी श्रीहठी, खवावती, राज मलार, राजी रामगिरि, श्री मलार सूहा, सोरठी, देवसाख, गधारी, अलहिया, कुरग, देसाख सकीर्ण और कर्नाट ।

चतुर्भुजदास -सामेरी

गोविन्दस्वामी -शंकराभरण केदारो

गदाधर भट्ट -राइसो

व्यासजी -मोजिला, मोतिला, स्याम गूजरी, पूरबी सारंग, गान्धार

हरिदास -बराही

किन्तु इन राग-रागिनियों में प्रयुक्त पदों की सख्या बहुत थोड़ी है ।

(२) फारसी तथा भारतीय रागो के समन्वय से आविष्कृत रागो में केवल 'ईमन राग' का ही प्रयोग कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में मिलता है ।

(३) कृष्णभक्तिकालीन साहित्य के अन्तर्गत एक ही राग के नाम को विकृत करके कई प्रकार से प्रयोग किया गया है । यथा -

(१) धन्यासी, धनासी, धनाश्री, धन्यासिरी, धनासिरी, धनासरी

(२) अडानो, अडानौ, अडाना

(३) गोरी, गौरी

(४) बिहागरो, बिहागरौ, बिहाग, बिहागडा, बिहागड़ी

(५) केदारो, केदारी, केदारा, केदार

(६) इमन, ईमन

(७) जयतश्री, जैतश्री

(८) भूपाल, भोपाल, भूपाली, भोपाली

(९) जयजयवंती, जैजैवंती

(१०) मालवगौरी, मालवगौड़ी, मालवगौरा

(११) मालव कौशिक, माल-कोश, मालकोस

(१२) कान्हूरा, कान्हूरो, कान्हूरौ, कानरो, कान्हूडो

(१३) पूरवीं, पूर्वी, पुरबी,

(१४) मारू, मरवो

(१५) सूहौ, सूहा

(१६) असावरी, आसावरी

(१७) भैरो, भैरव, भैरू

(१८) देसाख, देवसाख, देशाख

(४) कुछ नाम ऐसे भी मिलते हैं जो राग की श्रेणी में नहीं रखे जा सकते यथा होली, धमार, नटनारायण तथा चर्चरी ।

होली तथा धमार कोई विशेष राग नहीं हैं बरन् ध्रुपद, ख्याल आदि की तरह शैलियाँ विशेष हैं । नटनारायण की गणना अवश्य राग की कोटि में की जाती है किन्तु चर्चरी एक ताल विशेष का नाम है । ऐसा प्रतीत होता है कि संभवतः संकलन कर्त्ताओं ने भ्रमवश इन नामों का राग-रागिनियों की कोटि में उल्लेख कर दिया है । यह भी संभव है कि होली का विशेष प्रचलन होने के कारण होली शब्द किसी विशेष धुन अथवा राग का व्यञ्जक हो और इस कारण राग के स्थान पर इसका उल्लेख साम्प्रदायिकता का व्यञ्जक बन गया हो परन्तु चर्चरी तथा धमार को किसी भी प्रकार राग का व्यञ्जक नहीं माना जा सकता ।

कृष्णभक्तिकालीनसाहित्य संगीत की अनेको राग-रागिनियों का अमूल्य कोष है । कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने पूर्ववर्ती तथा अपने समय में प्रचलित राग-रागिनियों को तो अपनाया ही साथ ही अपनी सर्वतोन्मुखी प्रतिभा से नवीन राग-रागिनियों का संयोग करके संगीत-श्री की अभिवृद्धि की । इन कवियों ने राग-रागिनियों के द्वारा जिस संगीत काव्य के प्रासाद का निर्माण किया उसमें प्राचीनता, मौलिकता तथा नवीनता का अमर समन्वय किया है । इन कवियों ने अपने काव्य में इतनी अधिक राग-रागिनियों का समन्वय किया कि उनके स्वरों में वह स्वर्गसंगीत छिड़ा कि उनकी स्वरलहरी से सम्पूर्ण काव्योपवन लहरा उठा । संगीत की जो धारा इन कवियों ने बहाई है पूर्ववर्ती अथवा परवर्ती साहित्य उसकी समता नहीं कर सकता ।

षष्ठ अध्याय

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य की समीक्षा संगीत-सिद्धांतों के निकर्ष पर

रस और राग-सिद्धान्त

रसानुराग मनुष्य मात्र में नैसर्गिक रूप से है। “मानव गोरा हो या काला, पूर्व का हो या पश्चिम का, उच्चवर्ग का हो या निम्नवर्ग का, पंडित हो या अपंडित, यदि किसी अश में भी मानव-संज्ञा को सार्थक करता है तो मानवोचित प्रेरणा से वह नितांत शून्य कदापि नहीं हो सकता। उसका हृदय विशाल हो या संकुचित, बुद्धि तीव्र हो या मन्द, यदि उसके शरीर में मानवरक्त का संचार है तो रसोद्रेक अनिवार्य चेतना है।”^१ इसे ही काव्य-शास्त्रियों ने ‘व्यसन’ कहा है। काव्य में रस-चैतन्य की क्रिया जिस प्रकार अर्थ-चमत्कार और उपयुक्त स्वर-साहचर्य के माध्यम से साधी जाती है उसी प्रकार संगीत में रस-चेतना का विकास विशुद्ध ध्वनि के माध्यम से सघता है।

राग और रस का गहन संबंध है। राग का वास्तविक अर्थ है भावना।^१ प्रत्येक राग विशिष्ट भावनाओं से संबन्धित माना जाता है क्योंकि प्रत्येक राग की सृष्टि विशिष्ट स्वरों के मेल से होती है और विशिष्ट स्वरों में विशेष भावों को प्रकट करने की शक्ति निहित रहती है। जिस प्रकार वाणी के विभिन्न उच्चारणों से विभिन्न भाव प्रकट होते हैं अर्थात् अधिक जोर से बोलने पर लडने, भगड़ने, हँसने और चाचल्य का भाव प्रकट होता है, मन्द-वाणी से दैन्य, माधुर्य, धैर्य, शांति आदि गुण प्रदर्शित होते हैं उसी प्रकार संगीत में भी विभिन्न स्वरों के गायन से विभिन्न भाव प्रदर्शित होते हैं। “संगीत के श्रोता प्रायः यह पृच्छा

१. काव्य-चर्चा, ललिताप्रसाद सुकुल, पृ० १२६

2. “Rag means passion, emotion and feeling.”

Sangit of India, Atiya Bagum, Page 50.

करते हैं कि गाने वाले एक ही शब्द को बार-बार दुहराते क्यों हैं ? उत्तर यह है कि यद्यपि शब्द एक ही होता है तथापि प्रत्येक बार जिन स्वरों में वह शब्द गाया जाता है वे भिन्न होते हैं और भिन्न-भिन्न भावों को व्यक्त करते हैं । उदाहरण के लिए एक छोटा सा शब्द लीजिए 'सुनो' । देखिए, बोलने में भिन्न-भिन्न भावों के अनुसार एक इसी 'सुनो' शब्द की ध्वनि किस प्रकार बदलती है । जब हम साधारण रीति से किसी का ध्यान अपनी बात की ओर आकृष्ट करना चाहते हैं तो कहते हैं 'सुनो' । जब हम अनुनय-विनय के साथ किसी को सुनने के लिए कहते हैं तब ध्वनि बदल जाती है और हम कहते हैं 'सुनो' । जब हम भय प्रदर्शन करना चाहते हैं तब उसी 'सुनो' शब्द की ध्वनि फिर बदल जाती है । जब हम हृदय की वेदना व्यक्त करना चाहते हैं तब उसी 'सुनो' शब्द की ध्वनि फिर बदल जाती है । नाटक में कुशल अभिनेता भिन्न-भिन्न ध्वनियों से भिन्न-भिन्न भाव प्रकट करता है । संस्कृत के साहित्यकार भिन्न-भिन्न ध्वनियों से भिन्न भावों को व्यक्त करने की कला को 'काकु' कहते हैं । जैसे साहित्यदर्पणकार ने लिखा है 'भिन्नकठध्वनिधीर' काकुर्लित्यभिधीयते' । जब साधारण ध्वनि में एक ही शब्द के द्वारा भिन्न-भिन्न भाव व्यक्त करने की इतनी शक्ति है तो स्वर में जो कि सुनियमित और सुव्यवस्थित ध्वनि है कितनी शक्ति होगी इसकी आप स्वयं कल्पना कर सकते हैं । जैसे ध्वनि का 'काकु' होता है उसी प्रकार स्वर का भी 'काकु' होता है जिसे कि एक कुशल गायक तरह-तरह से व्यक्त करता है । अब मैं उसी 'सुनो' शब्द को वागेश्वरी राग के एक गान में भिन्न-भिन्न रूप से विश्लेषण करता हूँ । गान है 'टेर सुनो ब्रजराज दुलारे' । इसमें ध्यान से देखिएगा 'सुनो' पहले एक हलके खटके के साथ गाया जायगा मानो जैसे कोई 'सुनने' के लिए अपनी ओर ध्यान आकृष्ट कर रहा हो । इसके अनन्तर 'सुनो' इस ढंग से गाया जायगा जिससे कण्ठ व्यक्त होगी । फिर 'सुनो' शब्द को, स्वरों के बिना तोले हुए, तीन लपेट में गाया जायगा जिससे यह व्यक्त होगा कि कोई कण्ठपूर्ण विनय के साथ झूम-झूमकर किसी को सुनने के लिए मना रहा हो । फिर 'सुनो' को इस प्रकार गाया जायगा जिससे यह व्यक्त होगा कि अब कोई मचल-मचल कर सुनने के लिए अभ्यर्थना कर रहा हो । अन्त में 'सुनो' एक छोटी तान के साथ गाया जायगा, जिससे हृदय की व्यथा एक व्यग्रता के साथ व्यक्त होगी ।" १

उक्त उदाहरण से दृष्टव्य है कि प्रत्येक राग स्वरों के माध्यम से भावों को व्यक्त कर विशेष वातावरण की सृष्टि करके विशेष रस की उत्पत्ति करता है । स्वरों के संयोजन, प्रयोग, संकोचन, विश्रांति, उतार, चढ़ाव, खटका, लपेट, कम्प, आस, सास आदि द्वारा विशिष्ट भावों के प्रगटीकरण से विशिष्ट रसों की उत्पत्ति होती है ।

विविध प्रकार के रसोद्रेक का सहज प्रभाव मनुष्य ही क्यों प्राणी मात्र की वाणी पर पड़ना अवश्यम्भावी प्रक्रिया है । इसी से हमें यह वैज्ञानिक सकेत मिलता है कि बाह्य स्वर-लहरी भी अन्तर् में निहित रसात्मक व्यसन को उत्तेजित करने में अचूक सिद्ध होती है ।

यही है संगीत की शक्ति कि संगीत-कला का ज्ञाता स्वरो के आरोह और अवरोह के माध्यम से यथा अवसर अभीप्सित रस-चेतना श्रोता में जागृत कर सकता है ।

भारतीय संगीत के सातों स्वर रस प्रधान माने गए हैं । नाट्य-शास्त्र में भरत मुनि ने कहा है -

“हास्य और शृंगार मे म तथा प , वीर, रौद्र तथा अद्भुत मे सा और रे , कर्ण रस मे ग तथा नि और वीभत्स तथा भयानक रस मे ध स्वरो का प्रयोग करना चाहिए ।”

संगीत-रत्नाकरकार ने भी प्रत्येक स्वर को विशिष्ट रस से सबधित माना है - “सा और रे वीर, अद्भुत और रौद्र रस को ध, वीभत्स तथा भयानक रस को ग और नी कर्ण को तथा म और प हास्य एवं शृंगार रस को उद्दीप्त करते हैं ।”^२ संगीत-मकरन्द के अनुसार “षडज में अद्भुत तथा वीर, ऋषभ में रौद्र, गांधार में शांत, मध्यम में हास्य, पंचम में शृंगार, धैवत में वीभत्स और निषाद में कर्ण रस होता है ।”^३ अहोबल पंडित ७ स्वरो का नवरसों के अन्तर्गत वर्गीकरण करते हुए कहते हैं - “षडज हास्य रस में, मध्यम शृंगार में होता है तथा धैवत वीभत्स रस में और निषाद कर्ण रस में एवं पंचम भयानक रस में होता है । ऋषभ शृंगार में और गांधार हास्य रस में होता है ।”^४

१ हास्यशृंगारयोः कार्यौ स्वरो मध्यम पंचमौ ।

षडजर्षभौ च कर्तव्यौ वीर रौद्राद्भुतेष्वथ ॥

गांधारश्च निषादश्च कर्तव्यौ कर्णे रसे ।

धैवतश्च प्रयोक्तव्यौ वीभत्से च भयानके ॥

नाट्य-शास्त्र, भरत, सं० बटुकनाथ शर्मा तथा बलदेव उपाध्याय,

एकोनविंशत्तमोऽध्यायः, पृ० ३३१, श्लो० सं० १७-१=

२. स री वीरोद्भुते रौद्रेषो वीभत्से भयानके ।

कार्यौ ग नी तु कर्णे हास्य शृंगारयौर्मपौ ॥

संगीत-रत्नाकर, शार्ङ्गदेव, प्रथम भाग, सं० पं० एस० सुब्रह्ममण्य शास्त्री, पृ० ६६,
श्लो० सं० ५६

३. षडजस्याद्भुतवीरौ च ऋषभस्य च रौद्रकः ।

गान्धारस्य च शान्ति च हास्याख्यं मध्यमस्य च ॥

पंचमस्य च शृंगारो वीभत्सो धैवतस्य च ।

कर्णा च निषादस्य सप्तस्थान रसा नवं ॥

संगीत-मकरन्द, नारद, सं० मंगेश रामकृष्ण तैलंग, श्लो० सं० ४७-४८

४. स-सौ हास्ये च शृंगारे स्वरौ स्यातां तथा ध नी ।

पो वीभत्से तथा दैन्ये भयानक रसे भवेत् ।

रसे शृंगारके रिः स्याद्गान्धारो हास्यके पुनः ॥

संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० २६, श्लो० सं० ६४

यद्यपि प्रत्येक स्वर मे रस-भाव का सचरण तो अवश्य होता है किन्तु रस का वास्तविक रूप अथवा पूर्ण अनुभव विभिन्न स्वरो के मेल मे ही होता है । यह तो नितात सत्य है कि रसों के स्थायी भाव सगीत के स्वरो में पाये जाते हैं । रसानुकूल विभाव, अनुभाव, सात्विक और सचारी भाव भी सगीत के स्वरो मे निहित हैं किन्तु रस की पूर्णत व्यजना तभी हो सकती है जब कि स्वरो का मेल स्थापित हो जाय । प्राचीन काल मे जब सगीत के रागो की उत्पत्ति नही हुई थी । रागो के रूप मे जातियाँ प्रचलित थी । उस समय ये जातियाँ ही विभिन्न रसो की अवतारणा करती थी और उन्ही के माध्यम से रस की सृष्टि की जाती थी । कालांतर मे रागो ने यह स्थान ले लिया ।

सृष्टि के प्रत्येक पदार्थ के दो पक्ष हैं । सृष्टि ही क्यो स्वयं पुरुष और शक्ति के भी मधुर और प्रचंड पक्ष है । हमारे सगीत के भी ये दो पक्ष हैं जो सुख-दुख, रदन-हास, प्रेम-भय, आसक्ति अनासक्ति की ओर इगित करते हैं । सगीत मे आँसू ही आँसू अथवा करुणा ही को प्रगट करने की एकमात्र शक्ति नही वरन् उसके द्वारा प्राय प्रत्येक रस^१ का सफल अनुभव कराया जा सकता है । सगीत की सृष्टि मे जहाँ माधुर्य रस की सरिता है वहाँ वीर-करुण आदि रसो के सागर भी प्रस्तुत हैं । “साहित्य का इतिहास इसका साक्षी है कि संसार न केवल हर्ष या प्रेम के क्षणो मे ही गाता रहा है वरन् करुण, वीर वी भयानक रसो का उद्रेक भी उसके कण्ठ से उसी प्रकार गीत को प्रवाहित कर सका है । प्रेम-विह्वल हृदय यदि गीत मे सुख पाता है तो वही करुणा से द्रवीभूत होकर गीत मे सहानुभूति एव शांति का अनुभव करता है, परन्तु वीरता के उद्रेक मे रौद्र और भयानक का पुट पाकर उसी गीत के द्वारा उत्साह, साहस और शौर्य का सन्देश प्राप्त करता है।”^२ प्रत्येक राग लयरूप मे श्रृंगार, करुण, वीर आदि किसी रस की ओर सकेत करता है । यदि श्री राग श्रृंगार का प्रतीक है तो भैरव वैराग्य का । राग नटनारायण मे सगीत यदि भयानक शक्ति, साहस और वीरता का रूप धारण करता है तो करुणा के आवेश मे सगीत दो बूँद आँसू बन कर सोहनी के रूप मे बह निकलता है । मालकोश के स्वरो मे करुण रस उत्पन्न करने की महान शक्ति है तो शुद्ध कान्हडा या दरबारी गंभीर और संयत राग है । अड़ाना मे चंचलता है तो सोहनी मे चपलता । नीरव निशीथ मे विरह की निस्तब्धता का आह्वान पंचम राग के द्वारा परिस्फुट होता है तो मेघ राग से हृदय उल्लास, आशा और हर्षातिरेक से उद्वेलित हो जाता है । “हम लोगो का गान भारतवर्ष की नक्षत्र-खचित निशीथिनी को भाषा देता है, हम लोगो का गान घन-वर्षा की विश्वव्यापी विरह-वेदना और नव वसन्त की वनान्त प्रसारित गभीर उन्मादना की वाक्य-विस्मृत

१. “क्या संगीत में नव रसों को प्रकाशित करने की शक्ति है, इस विषय पर संगीताचार्यों में मत-भेद है ।

२. काव्य-वर्चा, ललिताप्रसाद सुकुल, पृ० ३७-३८

विह्वलता है।”^१ कहने का तात्पर्य यह है कि प्रत्येक राग किसी न किसी विशेष रस का संचरण करता है और इस रसश्री की उपलब्धि में मानव अपने आपको विस्मृत कर देता है। आकाशवाणी से प्रसारित वार्ता में श्री सुमित्रानन्दन पंत के यह पृच्छने पर कि “विशेष रस के लिए विशेष रागिनियाँ होती हैं, क्या यह सत्य है?” पं० ओंकारनाथ जी ठाकुर ने भी यही कहा था कि “यह नितात सत्य है। प्रत्येक राग विशेष रस के लिए होता है। प्रकृति से पाई हुई यह बात है पर उच्चारण भेद से, आवाज की लगान से उसकी फ्रीक्वेंसी भिन्न-भिन्न रेशों के द्वारा भिन्न-भिन्न परिणाम आ सकते हैं।”^२

संगीत में रस का विवेचन करते हुए इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि एक राग कई रसों के अन्तर्गत आ सकता है। कर्ण तथा वियोग शृंगार के अन्तर्गत आने वाले राग बहुत कुछ समान भी हो जाते हैं परन्तु इसका कारण केवल अभिव्यक्त करने का अपना अलग-अलग ढंग है। सारंग और मल्हार रागों में दोनों रसों की समान अभिव्यक्ति होती है। दरबारी को शृंगार तथा भक्ति रस दोनों के अन्तर्गत रख सकते हैं। मालकोश हृदय द्रावक राग है। उससे शांत तथा भक्ति दोनों रसों की निष्पत्ति होती है। इसी प्रकार सैधवी, वीर और कर्ण; गौड़ी, गौड़ तथा धल्लासिका वीर और शृंगार, देशी विरक्ति के भाव तथा कर्ण रस दोनों की अभिव्यक्ति करता है।

रागों से उत्पन्न होने वाले रस को हम दो भागों में बाँट सकते हैं, (१) मृदु तथा (२) उदात्त। कुछ रागों की रस-प्रतीति में मार्दव गुण रहता है तथा कुछ रागों में उदात्तता। कल्याण, ईमन, भैरवी, पीलू तथा बागेश्वरी रागों की ध्रुम अथवा म प ध ग में कर्ण-अभ्यर्थना निहित है। भैरव, मालकोश आदि रागों में सम की सगति श्रोताओं को प्रबुद्ध सा करती है। दरबारी आदि रागों में उदात्तता है। बात, पित्त तथा कफ के स्वरो के कारण ही राग-रागिनियों में विभिन्न प्रभाव भरा हुआ है। किसी भी पद को आप बिहागडा, बिहाग, खमाज, यमन, कल्याण आदि पित्त-प्रकृति का प्रभाव रखने वाली राग-रागिनियों के अन्दर गाते-गाते फिर एकदम से भैरव, कालिगडा, जोगिया, परज, विभास आदि की कफ-प्रकृति की राग-रागिनियों में वे ही पद गाने लगे तो क्षण मात्र में ही गाने वाले का तथा श्रोताओं का भाव परिवर्तित हो जायगा। पद का भाव चाहे शृंगार रस से ही परिपूर्ण क्यों न हो किन्तु कफ-प्रकृति की राग-रागिनियों उस पद का शृंगार रस दूर करके अपना शीतांग प्रभाव अवश्य डाल देगी अर्थात् श्रोतागणों और गायकों को स्वयं वही पद रीना, भीना, शीतांग स्वर में डूबा हुआ प्रतीत होगा। इसी भाँति चाहे रौद्र अथवा भयानक रस का ही पद क्यों न हो किन्तु पित्त प्रकृति की राग-रागिनियों में गाने से वही पद शृंगार रस के समान आनंद प्रदान करने वाला प्रतीत होगा।

१. विशाल-भारत, सितम्बर १९३५, गान-रचयिता रवीन्द्रनाथ, हजारीप्रसाद द्विवेदी, पृ० ३०७

२. संगीत, मार्च, १९५२, पृ० २५०

अतः राग का निर्देश पात्र की तात्कालिक प्रकृति तथा पद के रस के अनुकूल होना चाहिये । यदि गायक शृंगार रस के पद का उसके प्रतिकूल रौद्र तथा वीर रस के राग में गायन करे तो उसमें शृंगार की भावना का प्रगटीकरण कैसे हो सकता है । उदाहरणस्वरूप कोई गोपी विरहाकुल होकर श्रीकृष्ण के वियोग में गाती है —

निसदिन बरसत नैन हमारे ।

यह गीत यदि खमाच, भैरव अथवा भीमपलासी राग में बाँधा गया तो इसका कुछ भी प्रभाव न होगा और रस-दोष हो जायगा । किन्तु यही पद यदि गौड़ मल्हार में गाया जाय तो निश्चित रूप से इसका प्रभाव ठीक पड़ेगा और दर्शक भी गीत के शब्दों और राग की ध्वनियों के मेल से उत्पन्न रस की तीव्रतम अनुभूति कर सकेंगे । पद में निर्दिष्ट राग का प्रभाव श्रोता पर यह पड़ना चाहिए कि वह उसे सवेदनशील बना कर उसमें उसी रस तथा भाव की सृष्टि करे जिससे संगीत प्रेरित हुआ है; पद को दिया हुआ राग पद के रस को उसी भाँति व्यक्त कर दे, ऐसा न हो कि विरह के पदों को सुनने से कभी आनन्द की अनुभूति हो जाय तो कभी भय की । राग और रागिनियों के रस-भाव को देखकर उसकी यथार्थ अनुभूति पाकर तदनुसार और तदनुकूल गीत पद्य का चुनाव होना चाहिये । कवि-गायक को पद निबद्ध करने तथा गाने के पूर्व पद के रस तथा शब्द क्या कहना चाहते हैं इनका सूक्ष्म अध्ययन कर लेना चाहिये और तब उपयुक्त रस वाले राग का चयन करके उस पद को बाँधना चाहिये । काव्य के अनुकूल रस वाले राग की अवतारणा करने से श्रोताओं के हृदय में ठीक उसी रस की तीव्र अभिव्यक्ति होगी जिससे पद और राग के भाव सबधित हैं अतः गायक कवि को रागों की रस-शक्ति का पूर्ण ज्ञान होना अनिवार्य है ।

राग, ऋतु और समय सिद्धांत —

भारतीय संगीत में राग-रागिनियों की प्राण-प्रतिष्ठा ऋतु और कालों के अन्तर्गत की गई है । हमारे संगीत का ध्येय कभी भी केवल उत्तेजना प्रदान करना, नूतन तथा विभिन्न ध्वनियों के मेल द्वारा श्रोतागण को अवाक्, आश्चर्यचकित कर देना ही नहीं है । भारतीय संगीत का चरम लक्ष्य धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष रहा है इसीलिए भारतीय जीवन में संगीत-कला लौकिक अनुरंजन की सीमा तक ही आबद्ध न रह कर चरम साधना का माध्यम स्वीकृत हुई । साधना पक्ष का व्यवहार सदा से ही निसर्गबद्ध रहा है । वहाँ की प्रत्येक क्रिया पग-पग पर प्रकृति की आश्रयभूता होती है । अस्तु भारतीय संगीत में कुछ राग ऋतुकालीन (मौसमी) माने गए हैं अतः उन रागों को विशेष ऋतु में गाने का विधान है । उन रागों के गायन की ऋतु नियमित है और वे राग अपनी विशिष्ट ऋतु में ही गाये जाते हैं ।

जहाँ एक ओर रागों को विशेष ऋतुओं में गाने का विधान मिलता है वही दूसरी ओर रागों का संबंध विशिष्ट समय से भी स्थापित किया गया है । रागों का गायन-समय भी नियमित है और प्रत्येक राग दिवस अथवा रात्रि में अपने निर्धारित समय पर गाया जाता है ।

भारतीय पद्धति के अनुसार ऋतु तथा समयानुकूल गायन-सिद्धांत निरर्थक कल्पना मात्र ही नहीं है वरन् इस क्रम-स्थापन के अन्तर्गत महान रहस्य निहित है। इस सिद्धांत का रहस्य प्रकृति की लय के रहस्य पर आधारित है। शब्दों की लहरो पर अंधकार और प्रकाश का प्रभाव भिन्न-भिन्न पड़ता है। कुछ शब्द प्राकृतिक कारणों से सुगम सुनाई देते हैं और कुछ कठिनाता से सुने जाते हैं। शब्दमंडल में अनेक तरंगे उठती हैं, उनके प्रवाह का रूप भिन्न-भिन्न ऋतुओं और समयों में भिन्न-भिन्न होता है। हमारे प्राचीन संगीताचार्यों ने प्रकृति का गहन अध्ययन किया था और वे प्रकृति के नियमों से भली-भाँति परिचित थे। उन्होंने ध्वनि संबंधी गहन तथा गोपनीय रहस्यों का उद्घाटन किया और इस तथ्य का पता लगाया कि विशेष ऋतु तथा काल में विशिष्ट ध्वनियाँ विशिष्ट स्वर-समुदायों से एकता, अनुरूपता तथा सामंजस्य रखती हैं। और फिर उन्होंने प्रकृति के अनुरूप स्वरों को व्यवस्थित कर लिया। भारतीय संगीतज्ञों के मतानुसार रागों में कुछ ऐसे प्राकृतिक तथा स्वभावजन्य गुण होते हैं जो उन्हें विशेष ऋतु से संबंधित करते हैं। अर्थात् संगीत में कुछ स्वर ऐसे होते हैं जिनकी प्रकृति तीक्ष्ण, तेजस्वी, उग्र तथा अग्निमय होती है। जिन रागों में इन स्वरों की प्रधानता या अधिकता होती है वे अपनी प्रकृति से मेल खाते हुए समय में अर्थात् ग्रीष्म के मामले में गाए जाते हैं। इसके विपरीत जो राग जाड़े के मौसम में गाए जाते हैं उनमें उन स्वरों की प्रधानता तथा महत्व प्रदान किया जाता है जो शीतलता, उदासीनता आदि गुणों से युक्त होते हैं।

प्रत्येक राग विशिष्ट भावनाओं से संबंधित होने के कारण अपना विशिष्ट वातावरण उपस्थित करता है। अतः प्रत्येक राग को उस वातावरण से संबंधित विशेष समय पर ही गाया जाता है। उषःकाल का वातावरण शांत, सुखद, शीतल तथा आनंदप्रद होता है, हृदय चिन्तामुक्त हो जाता है और सात्विक भावनाओं से परिपूर्ण रहता है। अतः उस समय ऐसे राग गाए जाते हैं जो भक्तिपूर्ण, ईश्वर की उपासना से संबंधित, त्याग-परिपूर्ण, अचंचल तथा अतीव्र (धीमे) होते हैं। दुपहरी के वातावरण की तीव्रता के साथ रागों में भी चंचलता बढ़ती जाती है। दिन भर की थकान से व्यथित मनुष्य संध्या-समय मनोरंजन तथा चित्त को प्रफुल्लित करने के लिए शृंगारमय वातावरण और शृंगारिक भावनाओं का आश्रय ग्रहण करता है अतः संध्याकालीन गायने जाने वाले रागों में शृंगार रस प्रधान हो जाता है। नीरव रजनी के अंधकार के साथ ही वातावरण में निस्तब्धता तथा भयानकता का संचार होने लगता है अतः इस समय जो राग गाये जाते हैं वे भयानक, रौद्र आदि रसों से संबंधित होते हैं। स्वप्नों के ससार में विचरण करते हुए प्राणी नींद में मस्त सोते हैं। रात्रि व्यतीत हो चली है किन्तु विरहिणी के नेत्रों में नींद कहाँ। उसकी वेदना और उसकी व्यथा अश्रु बर कर निरंतर बहती ही जाती है। इस समय कृष्ण रस प्रधान रागों का गायन हृदयस्पर्शी प्रतीत होता है। अतः प्राचीन आचार्यों ने प्रातः, मध्याह्न, सायं एवं रात्रि के तापमान वातावरण का अभ्यास करने के उपरान्त रागों के गायन-समय निश्चित किये हैं।

ऋतु तथा समयानुकूल गायन-सिद्धांत का यह अर्थ कदापि नहीं कि अपने निश्चित

समय के अतिरिक्त राग अन्य किसी समय गाए ही नहीं जा सकते । समय के नियम को परिस्थितियों के अनुसार शिथिल कर देने की प्रथा पूर्वकाल से प्रचलित दिखाई देती है । संगीत-मकरन्द में कहा गया है —

विवाह समये दान-देवतास्तुति संयुते
अवलरागमाकर्ण्य न दोषो भैरवीं विना ॥^१

लोचन कवि ने अपनी रागतरंगिणी में कहा है —
दशदंडात्परं रात्रौ सर्वेषां गानमीरितम् ।
रंगभूमौ नृपाज्ञायां कालदोषो न विद्यते ॥^२

दर्पणकार ने भी कहा है —

यथोक्तकाल एवैते गेयाः पूर्वविधानतः ।
राजाज्ञया सदागेया ननु कालं विचारयेत् ॥^३

इनसे विदित होता है कि दशदंड रात्रि के उपरान्त (लोचन कवि के मतानुसार) विवाह, दान, देवतास्तुति, रंगभूमि तथा राजा की आज्ञा से किसी भी समय कोई राग गाया जा सकता है । यह भी कहा गया है कि कोई मोह या लोभ से असमय भी राग गा दे तो गुर्जरों रागिनी गा लेने से दोष का परिहार हो जाता है ।

किसी कवि ने कहा है —

नीकी पै फीकी लगे बिन अवसर की बात ।
जैसे बरनत युद्ध में रस रंग कछु न सुहात ॥

ठीक यही हाल रागों का है । प्रत्येक राग अपने लालित्य में अद्वितीय है किन्तु अपने नियमित समय के विपरीत गाये जाने पर वही राग अत्यधिक कर्णकटु प्रतीत होने लगता है । ऊष काल में भैरवी के स्वर अत्यधिक मधुर प्रतीत होते हैं । रात्रि में उसकी क्या आवश्यकता । रात्रि में तो विहाग का स्वर ही उचित है । रात्रि में भैरवी को गाते सुन उर्दू-शायर का यह शैर स्मरण हो आता है —

शिक्रवा करते हो तुम सुहाग के वक्त ।
भैरवी गाते हो तुम विहाग के वक्त ॥

१. संगीत-मकरन्दः, नारद, सम्पादक मंगेश रामकृष्ण तेलंग, संगीताध्याये तृतीयः पादः, पृ० १६
२. राग-तरंगिणी, लोचन, पृ० १३
३. संगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० ७६, श्लोक संख्या २६

समय विशेष में राग विशेष के गाये जाने से चित्त पर अधिक प्रभाव पड़ता है । आज के युग में यद्यपि योरोप के कतिपय पंडितों तथा हमारे देश के भी कुछ विद्वानों का मत है कि समय के नियम को स्थापित करने में कोई अर्थ नहीं है किन्तु हमारे प्राचीन संगीताचार्यों ने समय-सिद्धांत का प्रतिपादन किया है । संगीत-मकरन्द में तो यहाँ तक कहा गया है कि “रागों को असमय गाने से उनकी हत्या हो जाती है तथा जो उनको सुनता है वह दरिद्रता को प्राप्त हो जाता है और उसका नाश हो जाता है” ।^१ तरंगिणीकार ने भी रागों के समया-नुकूल गाने का समर्थन करते हुए कहा है कि समय के उपयुक्त गीत गाने से वह मधुर प्रतीत होता है ।^२

राग की प्रकृति, गुण तथा प्रभाव

संगीत की राग-रागिनियों के रस भाव तथा समयानुकूल गायन में वह आश्चर्यजनक शक्ति निहित है जो संसार के सजीव और निर्जीव पदार्थों, जड़ तथा चेतन दोनों में परिणाम (Change) उत्पन्न कर एक निश्चित कार्य करने तथा विशिष्ट प्रभाव उत्पन्न करने में समर्थ होती है । गायनाचार्य पं० विष्णुदिगम्बर जी ने रागों के कार्यों के विषय पर विचार करते हुए कहा है —“रागों के कार्यों के विषय में जो प्रवाद है उन्हे असंभव नहीं कहा जा सकता । गान-वाद्य करते समय किवाड़ के काँच तड़कते हुए मैने स्वयं देखा है । वाद्यों में पचीसों तार होते हैं, जो तार मिले हुए होते हैं वह एक दूसरे से दूर होने पर भी एक को छेड़ने से दूसरे हिल जाते हैं पर बिना मिला हुआ निकट वाला तार नहीं हिलता । पेड़ों पर तो गान का स्पष्ट प्रभाव पड़ता है । इसकी सत्यता विज्ञानाचार्य श्री जगदीशचन्द्र बोस आदि बतला सकेंगे । दीपक राग के विषय में जो प्रवाद है उसका प्रत्यक्ष प्रमाण नहीं मिलता पर इतना कहा जा सकता है कि बिना घर्षण के ध्वनि नहीं हो सकती । जहाँ घर्षण है वही ध्वनि है और जहाँ घर्षण और ध्वनि है वहाँ अग्नि भी है ।”^३

प्रसिद्ध सितारवादक पं० रविशंकर भी सितार के द्वारा संगीत के कार्यों तथा प्रयोगों की सफलता का विवरण देते हुए कहते हैं — “हाँ, कभी-कभी सितार के प्रभावशाली आलाप व गतो के द्वारा निद्रा का आ जाना, करुण रस का संचार होकर आँसू ढलकना और शिथिलता तथा उसके बाद शांति देखने में आई है ।”^४ रसभाव तथा समयानुकूल

१. रागवेला प्रगानेन रागानाम् हिंसको भवेत् ।

यः स श्रूणोति स दारिद्री च नश्यति सर्वदा ॥

संगीत-मकरन्द, नारद, तृतीयपाद, पृ० १५

२. यथा काले समारब्धं गीतं भवति रंजकम् ।

अतः स्वरस्य नियमाद्रागोऽपि नियमः कृतः ॥

राग-तरंगिणी, लोचन, पृ० १३

३. माधुरी, दिसम्बर १९२७, पृ० ७०३

४. संगीत, अप्रैल १९५३, संगीत साधकों से भेंट, पं० रविशंकर, पृ० ३४२

गायन की महत्ता के कारण ही भारतीय संगीत के अन्तर्गत कुछ राग-रागिनियों को विशेष गुणों, प्रभाव, माधुर्य तथा आकर्षण से सम्बद्ध माना गया है। उदाहरणस्वरूप —

- (१) दीपक राग के गायन से अग्नि प्रज्वलित हो जाती है ।
- (२) मेघ राग के गायन से वृष्टि होने लगती है ।
- (३) मालकोश राग के प्रभाव से पत्थर पिघल जाता है ।
- (४) हिंडोल राग के गायन से झूला स्वतः हिलने लगता है ।
- (५) सारंग राग को सुनकर पशु मुग्ध हो जाते हैं ।
- (६) टोड़ी राग से आकर्षित होकर हिरन चले आते हैं ।
- (७) रामकली राग को सुनकर कोयल कुहकने लगती है ।
- (८) वसंत राग के गायन से पुष्प विकसित हो जाते हैं ।
- (९) श्री राग के गायन से शुष्क वृक्ष हराभरा हो जाता है ।
- (१०) सोहनी को सुनकर मनुष्य के नेत्रों से अश्रु प्रवाहित होने लगते हैं ।
- (११) नट राग के गायन से मनुष्य में वीर रस का संचार किया जा सकता है ।
- (१२) भैरव राग के गायन से मनुष्य की चंचल प्रकृति भक्तिनिष्ठ हो जाती है ।
- (१३) जोगिया के गायन द्वारा सासारिक वासनामय प्रवृत्ति वैराग्य में परिवर्तित हो जाती है ।

यद्यपि आधुनिक युग के अधिकांश विद्वान् संगीत की इन विशेषताओं, गुणों तथा प्रभावों को कपोल कल्पना एवं किवदन्ती मात्र मानते हैं किन्तु वास्तव में रागों की यह समस्त निर्धारित रूपरेखा रागों का पूर्णतः अलंकारिक रूप मात्र ही नहीं है वरन् जैसा कि विष्णुदिगम्बर तथा पं० रविशंकर जी के भी ऊपर दिए गए विचारों से प्रगट होता है, रागों के रसभाव तथा समयानुकूल गायन से कुछ निश्चित प्रभाव अवश्य उत्पन्न किए जा सकते हैं ।

पूर्व पृष्ठों के रस, राग और सिद्धांत तथा रागों की प्रकृति, गुण और प्रभाव आदि की विशेषताओं के आधार पर आगे के पृष्ठों में कृष्णभक्तिकालीन कवियों के संगीत-ज्ञान की समीक्षा की जायगी । हमें देखना होगा कि कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य में राग का निर्देश, पदों के रसों, भावों तथा समय के अनुकूल किया गया है अथवा नहीं । कवि रागों के विशेष गुणों तथा प्रभाव आदि से परिचित हैं कि नहीं । समय-सिद्धांत की विवेचना दो रूपों में की जायगी —

बाह्य आधार—वार्ता साहित्य में कुछ कवियों के वर्णन में उनके कुछ पदों के गायन-समय का उल्लेख किया गया है । ऐसे प्रसंगों के उद्धरण ले कर यह देखेंगे कि उस समय जिन रागों को उन कवियों ने गाया है वह समय-सिद्धांत की कसौटी पर खरे उतरते हैं अथवा नहीं ।

आन्तरिक आधार—कृष्णभक्तिकालीन कवियों के पदों में राग का निर्देश पदों में वर्णित भावों के समय तथा पद में उल्लेख किए गए समय के अनुकूल है अथवा नहीं। पद में जिस समय अथवा जिस समय के भावों का प्रकाशन किया गया है वह उस राग के समय से साम्य रखता है कि नहीं।

सूरदास

सूरदास जी शास्त्रीय संगीत में पारंगत थे। उपर्युक्त वातावरण की सृष्टि के लिये वे रागों की प्रकृति के अनुकूल भावों की रचना करते थे अथवा भावों के अनुकूल प्रकृति वाले राग में उसे गाते थे। शाहशाह अकबर द्वारा अपना यश वर्णन करने के आग्रह पर सूरदास ने जो पद गाए थे वे वार्ताकार के अनुसार राग केदारा में हैं।^१ केदारा एक प्राचीन राग है। यह औडुव-पाडव जाति का राग है। अतः इसके आरोह में 'रे', 'ग' ये दो स्वर वर्जित हैं और अवरोह में 'ग' दुर्बल तथा वक्र रहता है। केदारा में कोमल और तीव्र दोनों मध्यमों का प्रयोग होता है। शेष सब शुद्ध स्वर लगते हैं। इसके अवरोह में कभी-कभी कोमल 'नी' का भी प्रयोग होता है। इसमें कोमल 'म' वादी ओर 'सा' सवादी स्वर हैं।^२ कोमल 'नी' के प्रयोग से राग में गभीरता आ जाती है। आरोह में 'रे' तथा 'ग' स्वरों के वर्जित होने के फलस्वरूप 'सा' से सीधे 'म' पर जाना पड़ता है। 'स' से 'म' पर चढ़ाव और 'प' तक जाने में स्वरों में एक खिचाव रहता है। खिचाव की गभीरता के कारण राग में तन्मयता का अनुभव होता है। शुद्ध रूप से गाने के लिए गायक को राग के स्वरों के

१. "सो यह विचार के देसाधिपति ने सूरदास सों कही, जो श्री भगवान ने मोकों राज्य दियो हैं सो सगरे गुनीजन मेरो जस गावत है सो तिनकों में अनेक द्रव्यादिक देत हों। तासों तुमहू गुनी हो सो तुमहू मेरो कछू जस गावो। सो तिहारे मन में जो इच्छा होय सो माँगि लेहु। सो यह देसाधिपति ने कह्यो। तब सूरदास जी ने यह पद गायो—

राग केदारो — "नाहिन रह्यो मन में ठौर"।

८४ बैष्णवन की वार्ता, (अष्टसखान की वार्ता प्रसंग), स० द्वारिकादास परीख, पृ० १५

२. केदारस्त्वभिर्वर्णितो रिगनिर्धैस्तीव्रः सदाऽलंकृतो।

वादी कोमल मध्यमो भवति संवादी च षड्जस्वरः ॥

तीव्रोपि वचचिदत्र मध्यम इहारोहे रिगौ वजितौ।

यामे च प्रथमे निशासु मधुरं वीणारवैर्गीयते। रागकल्पद्रुमांकुर, पृ० १७

द्विमस्तीवान्यको मशि आरोहे रिगवर्जितः।

वचचित्कोमलनियामे केदारः प्रथमे निशिः ॥ रागचंद्रिका, पृ० ८

समौ मपौ धपौ मइच पधौ पमौ पमौ रिसौ।

केदार मांशको रात्र्यां प्रारोहे रिग दुर्बलः ॥ अभिनवरागमंजरी, पृ० १४

मध्यम द्वे तीवर सबही आरोहत रिग हान।

सम संवादी दितें केदारा पहिचान ॥ रागचंद्रिकासार, पृ० ११

साथ एकाकार हो जाना पड़ता है । समस्त बंधनों को त्यागकर गायक केदारा के स्वरों में खो जाता है । कवि सूर का पद भी तो इसी भाव का है । कवि भगवान् में तन्मय हो चुका है । कृष्ण के साथ एकाकार हो जाने के उपरान्त कवि के हृदय में अन्य भाव आता ही नहीं और तब वह तन्मय हो कर केदारा के स्वरों में गा उठता है —

राग केदारा

नाहिन रह्यौ मन में ठौर ।
नंदनंदन अछत कैसे आनिये उर और ?
चलत, चितबत, छौस जागत, सपन सोवत राति ।
हृदय तै वह मदन मूरति, छिन न इत-उत जाति ॥
कहत कथा अनेक ऊधौ, लोभ लाभ दिखाय ।
कहा कह्यौ, चित प्रेम पूरन घट, न सिधु समाय ॥^१

पद के भाव को देखते हुये राग केदारा अत्यधिक उपयुक्त है । तीव्र मध्यम तथा कोमल निषाद के कण ने कवि के हृदय की उस वेदना, कष्टना और टीस को भी व्यक्त कर दिया होगा जो अकबर के नर-प्रशंसा करने के आग्रह से उत्पन्न हुई होगी । रागिनी केदारा का जो चित्र उपलब्ध हुआ है उसमें वियोग की भावना चित्रित की गई है ।^२ केदारा को एक वियोगी के रूप में अंकित किया गया है जिसे विरह-वेदना की तीव्रता में कुछ भी मधुर नहीं लगता । अकबर के आग्रह के कारण कवि सूर को भी उन तक आना पड़ा किन्तु प्रियतम की स्मृति क्षण-क्षण में उन्हें विचलित कर देती है । विरह की अनुभूति के कारण व्याकुल, व्यथित उनके हृदय को, सांसारिक प्रलोभन सांद्रवना नहीं दे पाते । लोक-मर्यादा की कठोर कड़ियाँ उनकी विचलित सिसकियों को बाँध नहीं पाती और तब सबकी उपेक्षा करते हुए सूर उपयुक्त भावों को प्रकट कर देने वाले राग केदारा के स्वरों में अपने हृदय को खोल कर रख देते हैं । वास्तव में सूर के पद में भक्ति की साधना तो है ही साथ ही स्वर की भी परम साधना है । जैसा शुद्ध भावनामय पद है वैसा ही तन्मयकारी इनका संगीत भी है ।

सूरदास स्वभावतः ही उत्कृष्ट गायनाचार्य थे । इसी कारण उनके पदों में रस-राग के सिद्धांत का सुन्दर पालन देख पड़ता है । श्री राम का युद्ध,^३ केशी-वध,^४ कुबलया-वध,^५

१. ८४ वैष्णवन की वार्ता, स० द्वारिकादास, पृ० १५

२. रागिनी केदारा, चित्र सं० १,

३. सूरसागर, (पहला खंड), नवमस्कंध, पृ० २१८

४. वही, दशमस्कंध, पृ० ७४४

५. वही, (तृतीय खंड), पृ० १२६८

हस्ती-वध,^१ सुदक्षिण-वध,^२ द्विविद-वध,^३ जरासंध-वध,^४ शाल्व-वध,^५ दन्तवक्र-वध,^६ लक्ष्मण-युद्ध-गमन^७ प्रसंगों में कवि ने नट, कान्हड़ा और मारू राग-रागिनियों को अपनाया है। उदाहरणस्वरूप देखिये -

कंस के अत्याचारों से पीड़ित जनता को त्राण देने के लिये कृष्ण ने वीर रूप धारण किया है। मल्लों को पराजित करके, कुबलयापीड का वध कर कंस के पापों का तिरोधान करने के लिए कृष्ण रंगभूमि में उसकी ओर अग्रसर हो रहे हैं। कृष्ण की आकृति और वेषभूषा वीर रस की पूर्णतः अवतारणा कर रही है। उनके कमल नयनों में आज क्रोध की अरुणाई भलक रही है। भौहे ही धनुष है और ललाट पर सुशोभित तिलक बाण के सदृश दीख रहा है। श्याम शरीर पर पीत वस्त्र ऐसे प्रतीत होते हैं मानो काले बादलों के मध्य विद्युत हो। हिलते हुये कानों के कुंडल बिजली की भाँति चमक कर वानावरण को और भी अधिक भयानक बना रहे हैं। सूरदास कृष्ण की इस वीर आकृति का वर्णन नट-राग में करते हैं -

नट

नवल नंद-नंदन रंगभूमि राजें ।

स्याम तन, पीत पट मनौ धन में तड़ित मोर के पंख साथ बिराजें ॥

लवन कुंडल भलक मनौ चपला चमक, दृग अरुन कमल दल से बिसाला ।

भौह सुंदर धनुष, बान सम सिर तिलक, केस कुंचित सोह भृंग माला ॥.....

कुबलया मारि चानूर मुष्टिक पटक वीर दोड कंध गज-वंत धारे ।

जाइ पहुँचे तहाँ कंस बैठचौ जहाँ, गए अवसान प्रभु के निहारे ॥^८

नट रागिनी वीरता, साहस तथा उत्साह का सृजन करती है।^९ यह मनुष्य की वीर और ओजस्विनी प्रवृत्ति की प्रतीक है। नट की आकृति युद्ध-भूमि में शत्रुओं को पराजित

१. सूरसागर, पहला खंड, पृ० १३०१

२. वही, पृ० १६७५

३. वही, पृ० १६७६

४. वही, पृ० १६७६

५. वही, पृ० १६८३

६. वही, पृ० १६८६

७. वही, नवमस्कंध, पृ० २३६

८. सूरसागर, काशी नागरी प्रचारिणी सभा द्वारा प्रकाशित, (द्वितीय खंड), दशम स्कंध, पृ० १३१०, पद सं० ३६६६

९. "Nut excited valour." Sangit of India, Atiya Begum, Page 60.

करते हुए एक वीर नायक के रूप में अंकित की जाती है ।^१ नट रागिनी का जो चित्र^२ प्राप्त हुआ है उसमें भी वीर रस के उपयुक्त वातावरण को चित्रित किया गया है । वीर योद्धा को उत्साहित होकर अपने शत्रुओं से लड़ते तथा पराजित करते हुए दिखाया गया है । नट रागिनी में निहित इस वीर रस की भावना के कारण ही सूर ने अपने वीर रस के पद में नट रागिनी की अवतारणा की है ।

जरासंध वध के प्रसंग में कवि कहता है —

मारू

कंस खल दलन, रन राम रावन हनत, दीन दुख हरन गज भुक्तकारी ।
नृपति चहुँ देस के बंदि जरासंध के, रैन दिन रहत जिय दुखित भारी ॥
सुनी जदुनाथ यह बात जब पथिक तै, धर्म सुत कै हृदय यह उपाई ।
राजसू जज्ञ कौ कियो आरंभ मै, जानि कै नाथ तुमकौ सहाई ॥
भीम अरजुन सहित बिप्र कौ रूप धरि, हरि जरासंध सौं जुद्ध माँग्यौ ।
दियौ उन पै कह्यौ तुम कोऊ राजसी कपट करि बिप्र कौ स्वांग स्वांग्यौ ॥
हरि कह्यौ भीम अरजुन दोऊ सुभट ये, कृष्ण मै देखि लोचन उघारी ।
बचन जो कह्यो प्रतिपाल ताकौ करौ, कै सभा माँहि पत जाहु हारी ॥
पार्थ तुम नहीं समरतथ मम जुद्ध कौ, भीम सौं लरौ यह कहि सुनाई ।
बीस औ सप्त दिन यौ गदाजुद्ध कियो, दोड बलवंत कोड लियो न जाई ।
स्याम तून चीरि दिखराइ दियो भीम कौ, भीम तब हरषि ताकौ पछारचौ ।
जरा जरासंध की संधि जोरचौ हुतौ, भीम ता संधि कौ चीरि डारचौ ॥
नृपति कौ छोरि सहदेव कौ राज दियो, देव नर सकल जय जय उचारचौ ।
सूर प्रभु भीम अरजुन सहित तहाँ तै, धर्म सुत देस कौ पुनि सिधारचौ ॥^३

मारू रागिनी का जो चित्र प्राप्त हुआ है उसमें वीर रस तथा वीर वेषभूषा का चित्रण किया गया है ।^४ वीर रस से परिपूर्ण होने के कारण ही उक्त पद का गायन कवि ने वीर रस की रागिनी मारू में किया है ।

1. "Nat—This melody is a symbol of the heroic and martial spirit in man. Although a female melody it is depicted as a hero fighting in battle and decapitating his enemies."

The Laud Ragamala Miniatures, Stooke and Khandelvala, Page 34

२. नट-रागिनी, चित्र सं० २

३. सूरसागर (द्वितीय खंड), पृ० १६८१-८२, पद सं० ४८३३

४. मारू-रागिनी, चित्र सं० ३, पृ० ३२४

कान्हूरा वीर रस की रागिनी है । कान्हूरा का जो चित्र मिला है उसमें भी वीर भावों का प्रदर्शन किया गया है ।^१ सूरदास जी कुदलयावध के प्रसंग में वीर रस का वर्णन कान्हूरा में करते हैं जो रस-राग के सिद्धांत के अनुसार उचित है —

कान्हूरो

सुनहि महाबत बात हमारी ।

बार-बार संकर्षन भाषत, लेत नहि ह्यां तें गज टारी ॥

मेरौ कहुँ मानि रे मूरख, गज समेत तोहि डारौ मारी ।

द्वारे खरे रहे हैं कबके, जनि रे गर्ब करहि जिय भारी ॥

न्यारौ करि गयंद तू अजहूँ, जान देहि कै आपु सँभारी ।

सूरदास प्रभु दुष्ट निकंदन, धरनी भार उतारनकारी ॥^२

रस और भावों के साथ ही सूरदास ने भारतीय संगीत के समय निश्चय का भी विचार रखा है । प्रातःकाल का वर्णन कवि ने प्रातःकालीन गाए जाने वाले रागों तथा सायंकाल और रात्रिकालीन वर्णन क्रमशः संध्या तथा रात्रि के समय गाए जाने वाले रागों में किया है ।

दिवस का आगमन हो गया है, चन्द्रमा की किरणें धूमिल हो गईं और तारे तेजहीन हो गये हैं, रवि को उदित जान कर मुर्गे बोलने लगे हैं, कुमुदिनी संकुचित हो गई है और कमल विकसित होकर हास्य कर रहे हैं, भ्रमर पराग और मकरन्द पर क्रीड़ा कर रहे हैं, नारियाँ मंगलगान करने लगी हैं किन्तु कृष्ण अभी सो ही रहे हैं । सूर का मातृ हृदय अपने कन्हैया को जगाने के लिए व्याकुल हो जाता है और तब वे प्रातःकाल गाए जाने वाले राग बिलावल^३ के स्वरों में गा उठते हैं —

राग बिलावल

जागिए ब्रजराज कुँवर कमल कुसुम फूले ।

कुमुद बंद संकुचित भए, भृंगलता भूले ।

तमचुर खग रोर सुनहु, बोलत बनराई ।

रांभति गो खरिकनि में, बछरा हित धाई ।

१. रागिनी कान्हूरो, चित्र सं० ४,

२. सूरसागर, (द्वितीय खंड), पृ० १२६८, पद सं० ३६७०

३. संगीत-मरकन्द, पृ० १५; संगीत-दर्पण, पृ० ७७५; संगीत-पारिजात, पृ० ६२

बेलावली मान्यशुद्धा गसंवादिधवादिनी ।

गनिवका तथा पूर्णा प्रातरेव हि गीयते ॥ रागचंद्रिका, पृ० ३

सरी गमौ पधौ निसौ निधौ पमौ गमौ रिसौ ।

शुद्ध बेलावली धांशा गेया प्राहणे मनोहरा ॥ अभिनवरागमंजरी, श्लो० २६

बिधु मलीन रवि प्रकास गावत नर नारी ।

सूर स्याम प्रात उठौ, अंबुज-कर-धारी ॥^१

कलेवा-वर्णन कवि प्रातःकाल राग भैरव^२ तथा बिलावल मे करता है । यथा —

राग भैरव

उठिए स्याम कलेऊ कीजै । मनमोहन मुख निरखत जीजै ॥^३

तथा —

राग बिलावल

कमल नैन हरि करौ कलेवा ।

माखन रोटी, सद्य जम्यौ दधि, भाँति-भाँति के सेवा ॥^४

प्रातःकाल दधि-मंथन का वर्णन कवि ने राग बिलावल तथा आसावरी^५ में किया है जो समय के उपयुक्त है ।

राग बिलावल

प्रातः समय दधि मथति जसोदा अति सुख कमल नयन गुन गावति ।^६

तथा—

राग आसावरी

(एरी) आनंद सौं दधि मथति जसोदा घमकि मथनियाँ घूमै ।^७

यहाँ तक कि सूरदास ने कृष्ण की बाल-क्रीड़ाओं तक में समयानुकूल रागिनियों की सृष्टि की है । कृष्ण की प्रातःकाल की क्रीड़ा का चित्रण कवि ने प्रातःकाल के बिलावल राग में किया है—

राग बिलावल

क्रीड़त प्रातः समय दोड बीर ।^८

१. सूरसागर, (प्रथम खंड), दशम स्कंध, पृ० ३२६, पद सं० ८२०

२. संगीत-मकरन्द, पृ० १५; संगीत-दर्पण, पृ० ७६; संगीत-पारिजात, पृ० ६२

सगौ मपौ धपौ मगौ रिगौ मपौ मगौ रिसौ ।

भैरवौ नित्यपूर्णः स्याद्भक्तानांशः प्रभातगः ॥

अभिनवराग मंजरी, पृ० १६, छं० सं० ७५

३. सूरसागर, (प्रथम खंड), दशमस्कंध, पृ० ३३२, पद सं० ८२६

४. वही, पृ० ३३२, पद सं० ८३०

५. रागतरंगिणी, लोचन —

“इसके गाने तथा बजाने का समय दिन का दूसरा प्रहर है ।”

संगीत-कौमुदी, (पहला भाग), निगम, पृ० १०७

६. सूरसागर, (प्रथम खंड), दशमस्कंध, पृ० ३११, पद सं० ७६७

७. वही, पृ० ३११, पद सं० ७६५

८. वही, पृ० ३१५, पद सं० ७७६

कृष्ण अब बड़े हो गये हैं। गोप सखाओ के साथ कान्हा भी वन में गाय चरान जाते हैं। दोपहर हो जाने पर वट-वृक्ष की छाँह में कृष्ण तथा गोप-गवाल छीन-छीन कर दूध-फल आदि खा रहे हैं। सूरदास दोपहर का यह वर्णन राग सारंग में करने हैं -

राग सारंग

गवाल मंडली में बैठे मोहन वट की छाँह, दुपहर बेरिया सखानि संग लीने ।
एक दूध, फल, एक भगिर चबेना लेत, निज-निज कामरी के आसननि कीने ॥
जैवतऽख गावत हैं सारंग की तान कान्ह, सखनि के मध्य छाक लेत कर छीने ।
सूरदास प्रभु कों निरखि, सुख रीझिरीझि, सुर सुसननि बरषत रस भीने ॥^१

सारंग राग दोपहर में गाया जाता है।^२ इसी कारण सूर ने भी उक्त पद में दोपहर के समय का छाक-वर्णन सारंग में किया है। पद के वर्णन से ज्ञात होता है कि कृष्ण खाने-खाते सारंग राग भी गाते जा रहे हैं। दोपहर के समय कान्हा के मुख से सारंग राग गवाकर सूर ने समयानुकूल राग-गायन को विशेष महत्व प्रदान किया है।

इसी प्रकार अपने पदों में समय-सिद्धांत का ध्यान रखते हुए सूरदास गो-पद-रज से मंडित आनन लिए संध्या समय धेनु चराकर लौटते हुए कृष्ण की सुषमा का वर्णन सायकालीन राग गौरी^३ में करते हैं -

राग गौरी

बन ते आवत धेनु चराए ।
संध्या समय साँवरे मुख पर गोपद रज लपटाए ।^४

जहाँ कवि ने कलेवा-वर्णन विलावल तथा भैरव आदि प्रातःकालीन रागों में किया है वहाँ वह रात्रि के समय बियारी का वर्णन रात्रिकालीन गाये जाने वाले राग बिहागरो^५, कान्हारा^६ तथा केदारा^७ में करना भी नहीं भूलता -

१. सूरसागर, पृ० ४२०, पद सं० १०८५

२. संगीत-पारिजात, पृ० ६३ । राग-तरंगिणी, लोचन;

“At noon exactly Sarang is played. It is a bright melody.”

Sangit of India, Atiya Begum, Page 58.

३. राग-तरंगिणी, लोचन; संगीत-दर्पण, पृ० ७६

४. सूरसागर, (प्रथम खंड), दशमस्कंध, पृ० ४०१, पद सं० १०३५

५. संगीत-सुधा, पृ० १३

६. हिन्दुस्तानी संगीत-पद्धति क्रमिक पुस्तक मालिका, चौथी पुस्तक, पृ० ५६,

संगीतसुधा, पृ० ७

७. राग-तरंगिणी, लोचन; संगीत-दर्पण, पृ० ७६

राग विहागरी

कमल नैन हरि करौ बियारी ।

लुचुई लपसी, सद्य जलेबी, सोइ जेबहु जो लगै पियारी ॥^१

राग कान्हरो

सूर स्याम कछु करौ बियारी पुनि राखो पौड़ाइ ।^२

राग केदारो

चलौ लाल कछु करौ बियारी ।

रुचि नाहीं काहू पर मेरी तू कहि भोजन करौं कहारी ॥^३

रात्रि हो गई है । गगन पर चन्द्र अपनी धवल ज्योत्स्ना विकीर्ण कर रहा है । कृष्ण अभी छोटे ही तो है । चाँद को खिलौना समझ कर लेने के लिए मचल उठते हैं । सूर कृष्ण की इस बाल छवि पर मुग्ध हो जाते हैं और तत्काल रात्रि के समय कृष्ण के हठ को चित्रित करते हुए रात्रिकालीन राग केदारा में गा उठते हैं —

राग केदारौ

मेया, मे तो चंद-खिलौना लेहौं ।

जैहों लोटि धरनि पर अबहीं तेरी गोद न ऐहौं ।^४

आश्विन की पीयूष वर्षिणी पूर्णिमा की रासलीला जो सूर-जीवन का पाथेय बन गई थी उसका वर्णन करता हुआ भक्त गायक कहता है —

राग अडाना

मोहन लाल के संग ललना यौं सोहै ज्यौं तमाल ढिग तरु सुभ सुमन जरद कौ ।

वदन अनूप काँति नीलाम्बर इहि भाँति, नवघन बीच ससि मानहु सरद कौ ॥

मुक्तालर तारागन, प्रतिबिम्ब बेसरि कौं, चूने मिलि रंग जैसे होत है हरद कौ ।

सूरदास प्रभु मोहन गोहन छवि बाढ़ी मँटति निरखि दुख मैं के दरद कौ ॥^५

सूरसागर के प्रसंग से ज्ञात होता है कि शरद-पूर्णिमा की रात्रि में रासनृत्य हो रहा है । आकाश में तारे और चन्द्र खिल रहे हैं । ऐसे समय में मंडलाकार नृत्य करते हुए श्याम वर्ण वाले कृष्ण के साथ गौरवर्णा गोपियाँ ऐसी सुशोभित होती हैं मानों वादलों के मध्य चन्द्र

१ सूरसागर, (प्रथम खंड), दशमस्कंध, पृ० ३३८, पद सं० ८४५

२ वही, पृ० ३३७, पद सं० ८४४

३ वही, पृ० ३४२, पद सं० ८५६

४ वही, पृ० ३२७, पद सं० ८११

५ वही, पृ० ६५५, पद सं० १७६८

उदित हो गया हो । मुक्ता की लरे ही तारे बन गई हैं । सम्पूर्ण पद रात्रिकालीन भावों से युक्त है । अतः कवि के द्वारा प्रस्तुत पद का गायन रात्रिकालीन राग अडाना' में करना उचित ही है । ऊपर किए गए विवेचनात्मक अध्ययन से यह प्रकट होता है कि सूरदास जी ने अपने पदों में जिस समय का वर्णन किया है उसी के अनुकूल समय वाले रागों का सृजन किया है । वार्ताकार के कथन से इस तथ्य की भी पुष्टि हो जाती है कि सूर ने जिस समय जो पद गाया उसी के अनुकूल राग भी चुना । वार्ता में एक प्रसंग दिया है—“और एक समय श्री गोकुल ते परमानन्द आदि सब वैष्णव दस पंद्रह सूरदास जी से मिलिवे को और श्री गोवर्द्धन नाथ जी के दरसन को आये । सो सेन आरती के दरसन करि सूरदास जी के पास आये । तब सूरदास जी ने सगरे वैष्णवन को बहोत आदर सन्मान कियो और ताही समय कीर्तन गायो ।

राग कान्हरो

- (१) हरि संग छिनक जो होई ।
- (२) प्रभु जन पर प्रसन्न जब होई ।
- (३) हरि के जन की अति ठकुराई ॥

राग हमीर

- (१) जा दिन संत पाहुने आवें । १

राग कान्हुरा तथा हमीर^१ दोनों ही रात्रिकाल में गाए जाने वाले राग हैं । वार्ता से स्पष्ट है कि सूर ने इन पदों को शयन-आरती के उपरान्त रात्रि में ही गाया था । अतः सूरदास का उस समय इन रागों का गाना सामयिक था ।

एक अन्य स्थल पर वार्ताकार लिखता है—“ता पाछे चौथे दिन न्हाय के सूरदास जी प्रातःकाल मंगला के दरसन को चले । तब सूरदास जी अपने मन में विचारे जो देखो या

१. राग-तरंगिणी, लोचन—

रागो ऽडाणः प्रसिद्धो मृदुनिगमयुतस्तीव्रधस्ती व्ररिश्च ।

तारः षड्जोऽत्र वादी सहचरति सदा पंचमो मध्यसंस्थः ॥

आरोहे दुर्बलौ तौ भवत् इह धगौ धं मृदुं केचिदाहु ।

कर्णाटस्यैव भेदः सरससुमधुरं गीयतेऽसौ निशीथे ॥

रागकल्पद्रुमांकुर, पृ० २२

मपौ धसौ धनी पश्च मपौ गमौ रिसौ तथा ।

तार षड्जांशकोऽड्ढाणो रात्र्यां तृतीययामके ॥

अभिनवरागमंजरी, पृ० २८ छं० १६०

२. ८४ वैष्णवन की वार्ता, सं० परीख, (अष्टसखान-वार्ता-प्रसंग), पृ० २५

३. संगीत-मुद्रा, पृ० १६

बनियाँ को तीन दिन भये परंतु दरसन कों नाही गयो । तासो आज जो यह न चले तो याकौ भय दिखावनी और दरसन करावनी । यह विचारि के सूरदास जी वा बनियाँ के पास आय के कह्यौ जो तीन दिन बीत चुके मोको फिरते परि तू दरसन को नाही चलयो जो आज तो चल । तब वा बनियाँ ने कह्यो जो कछू बोहनी करि सिगार के दरसन करूँगे । तब सूरदास जी वा बनियाँ सो कही जो अब तो मै तेरी बात सगरे वैष्णवन मे प्रगट करूँगे । जो यह बनियाँ झूठो बहोत है सो कबहूँ याने श्रीनाथ जी को दरसन नाही कियो और यह वैष्णव हूँ नाही है । अब तेरे पास कोई वैष्णव सोदा लैन आवेगो तो मै तेरे दोहा, चौपाई, पद कुटिलता के कराके वैष्णवन को सुनाऊँगे । सो या भाति कहिके भैरव राग मे एक पद गायो ।

राग भैरव

आज काम कालि काम परसों काम करने ।

‘सो यह पद सूरदास जी ने वा बनिया को वाही समय कीर्तन करिके सुनायो’ ।^१

वार्ताकार के कथन से यह ज्ञात होता है कि सूरदास ने राग भैरव के इस पद को मंगला के दर्शन करने के लिए जाते हुए गाया था । मंगला का समय प्रातः ५ बजे ७ बजे तक माना जाता था ।^२ अतः सूरदास ने इस पद को प्रातः ५ से कुछ पूर्व ही गाया था । भैरव राग प्रातः काल गाया जाता है । अतः कवि का उस समय राग भैरव गाना उचित है ।

सूर-साहित्य पर एक विहगम विवेचनात्मक दृष्टि डालने के उपरान्त निश्चित रूप से यह कहा जा सकता है कि कवि ने सर्वत्र रस, भाव और समय का ध्यान रखते हुए संगीत की रचना की है । सूरदास से पूर्व और उनके पश्चात् के न जाने कितने भक्तों ने सूरदास की ही भाँति अपनी वाणी के विलास से भगवान का यशगान किया है, न जाने कितनी ने तानपूरे सँभाल कर मदिरा को अपने संगीत के स्वरो से गुंजायमान कर दिया है किन्तु आज उनकी क्षीण प्रतिध्वनि मात्र ही सुनाई पड़ती है । बहुतों की वाणी नीरवता में लीन हो चुकी है । सूरदास ही ऐसे हैं जिन्होंने अमरत्व प्राप्त कर लिया है । समय के साथ ही उनकी वाणी भी तीव्र होती जाती है । इसका कारण यही है कि सूर ने राग-रागिनियों के रस-भाव को देखकर, उसकी यथार्थ अनुभूति पा कर तदनुसार और तदनुकूल गीत-पद्य का चुनाव किया है । कवि ने तत्कालीन प्रचलित शास्त्रीय संगीत के रागों में जो पद गाये हैं उनके शब्द, अर्थ, भाव और रस और रागों तथा रागिनियों के रूप, रस और भाव के साथ संवादित हुए हैं । इसी गुण के कारण सूर का काव्य और संगीत मानव-जीवन के साथ एकाकार हो गया है । सूर की प्रतिभा ने कव्य और संगीत का इतना सुंदर समन्वय किया है कि वह काल की कठोर दीवारों को वेधकर आज भी अपना स्वर मुखरित कर रहा है और सदैव करता रहेगा । महाकवि के स्वरो के विश्व कैसे भुला सकता है ।)

१. ८४ वैष्णवन की वार्ता, स० परीक्ष, (अष्टसखान-वार्ता), पृ० २३-२४

२. देखिए, प्रस्तुत ग्रंथ का तृतीय अध्याय, पृ० ११४

परमानंददास

परमानंददास ने अपने पदों में रागो के अनुकूल ही भावों की नृष्टि की है। कवि का निम्नलिखित पद अवलोकनीय है —

राग गौरी

या हरि कौ संदेश न आयौ
बरस मास दिन बीतन लागे, बिन बरसन दुख पायौ ॥
घन गरज्यो पावस ऋतु प्रकटी, चातक पीउ सुनायौ ।
सत मोर वन बोलन लागे, विरहिन बिरह सुनायौ ॥
राग मल्हार सह्यौ नहि जाई, काहू पथिकहि गायौ ।
‘परमानंद’ कहा कीजै, कृष्ण मधुपुरी छायौ ॥^१

‘राग मल्हार’ बरसात में विशेष रूप से गाया जाता है।^१ कवि ने पद में पावस ऋतु का ही वर्णन किया है। इस कारण यद्यपि कवि ने स्वयं इस पद को गौरी राग में गाया है किन्तु इस बात का स्पष्ट उल्लेख कर दिया है कि ऐसे पावस के दिनों में कोई राही मल्हार राग गा रहा है। प्राप्त चित्र^२ तथा संगीत-प्रथो^३ के वर्णन से स्पष्ट है कि राग मल्हार आनंद, हर्ष, प्रेम तथा शृंगार का प्रतीक है। इसी कारण राही पथिक काले बादलो तथा बरसाती बूंदों के मध्य आनंद में झूमकर मल्हार राग गा रहा है। किन्तु गोपिकाये विरह में सतप्त है। कृष्ण मधुरा में है। उनके पास से कोई पाती भी तो नहीं आई। प्रतीक्षा में नयन बिछाए वे कृष्ण का मार्ग देख रही हैं। वर्ष तथा महीने व्यतीत होते जा रहे हैं किन्तु श्याम का कोई संदेश नहीं आता। उनके रोते हुए हृदय में मिलन का उत्साह कहाँ, संयोग सुरति का आनंद कहाँ ? एक क्षीण आशा लिए शायद कभी श्याम को हमारी सुध आ जाय। किसी प्रकार जीवन के सूने दिन काट रही हैं। घन का गरजना, चातक का पी-पी पुकारना, मोर का आनदित होकर नृत्य करना विरहिणी के विरह को और भी उद्दीप्त कर रहा है। ऐसी अवस्था में हर्ष तथा सुख को प्रकट करने वाला मल्हार राग वैरी सदृश्य जान पड़ता है। परमानंद दास की गोपियाँ भी तो यही कहती हैं कि कृष्ण मधुपुरी में है, उनके विरह में हमें राग मल्हार कैसे सुहा सकता है।

१. पद-संग्रह, परमानंददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० २३३

२. संगीत-दर्पण, पृ० ७७, संगीत पारिजात, पृ० १०२

३. राग मल्हार, चित्र सं० ५

४. संगीत-दर्पण, पृ० १०६

“The sonorous music of Megh Raga portrays the majesty of the clouds and expresses the joyful feeling caused by the advent of the rains”

The Laud Ragmala Miniatures, page 18.

परमानन्ददास जी के काव्य में समस्त राग-रागिनियों का उचित रीति से निर्वाह हुआ है। वार्ता में दिया है —

“सो जब जन्माष्टमी आई तब श्री गुसाईं जी आप परमानन्ददास जी को सग लेय के श्री गिरिराज सो श्री गोकुल पधारे। सो जन्माष्टमी के दिन श्री गुसाईं जी आपु श्री नवनीत प्रिय जी को अभ्यग कराये। ता समय परमानन्ददास ने यह बधाई गाई —

राग धनाश्री

मिलि मंगल गावो माई ।^१

परमानन्ददास जी ने यह बधाई राग धनाश्री में गाई थी। संगीत-शास्त्र के अनुसार धनाश्री राग का गायन अधिकतर मागलिक प्रसंग पर किया जाता है।^२ कृष्ण जन्म से अधिक और कौन मागलिक प्रसंग हो सकता है, जिसने दुष्टों का दमन करके भारतीय जीवन को कल्याण की ओर अग्रसर किया।

परमानन्ददास जी ने अपने पदों में समय-सिद्धांत का भी प्रायः सर्वदा पालन किया है। उदाहरणस्वरूप देखिए — रजनी व्यतीत हो गई और सूर्य किरणें चारों ओर विकीर्ण हो गई हैं। प्रातःकाल का आगमन हो जाने के कारण घर-घर में दधि-मंथन किया जा रहा है किन्तु कृष्ण अभी सो ही रहे हैं। अतः परमानन्ददास कृष्ण को जगाने के लिये गाते हैं —

राग भैरव

ललित लाल श्री गोपाल सोइये न प्रातकाल,
यशोदा मैया, लेत बलैया, भोर भयो बारे ।.....
रवि की किरन प्रकट भई उठो लाल निशा गई,
दही मथत जहाँ तहाँ गावत गुन तिहारे ।
नंदकुमार उठे विहँसि कृपा दृष्टि सब पै हरषि,
युगल चरण कमल पर परमानंद वारे ।^३

कवि ने उक्त पद में प्रातःकालीन वर्णन का गायन प्रातःकाल गेय राग भैरव ही में किया है जो सामयिक है।

विरह-वियोग में संतप्त गोपियाँ रात्रि में कृष्ण का स्मरण करती हैं—

राग विहाग

माई री चंद लग्यो दुःख देन,
कहाँ वे हेस कहाँ वे मोहन कहाँ वे सुख की रैन ।

१. ८४ वैष्णवन की वार्ता, सं० प्रभुदयाल मीतल, पृ० ५४

२. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० ३६५

३. हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानन्ददास, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० ३६३

तारे गिनत गईं री सब निसि नेंकु न लागे नैन,
परमानंद प्रभु पिया बिछुरे तें पल न परत चित चैन ।^१

संयोगावस्था में आनंद प्रदान करनेवाली प्राकृतिक परिस्थितियाँ विरह में उद्दीपन बन रही हैं। चन्द्रमा की शीतल ज्योत्स्ना विरहाग्नि को प्रज्वलित कर रही है। तारे गिन-गिन कर रात व्यतीत हो रही हैं किन्तु नयनों में नींद कहाँ। सम्पूर्ण पद में रात्रि का वर्णन किया गया है। विहाग रात्रिकालीन गेय राग है इसीलिए परमानंददास जी ने उक्त पद में निहित रात्रिकालीन भावों का गायन रात्रिकाल के राग विहाग^२ में किया है।

वार्ताकार के कथन से ज्ञात होता है कि क्षत्रिय कपूर-जलधरिया के प्रसंग में रात्रि के समय परमानंददास ने जो पद गाए थे वे राग विहागरो, कान्हरो तथा सोरठ में थे।^३ विहागरो,^४ कान्हरो^५ तथा सोरठ^६ ये तीनों ही रात्रि-कालीन राग हैं और रात्रि के समय गाए जाते हैं। इसी कारण परमानंददास जी ने एकादशी को सम्पूर्ण रात्रि-कीर्तन में अपने गायन के लिए इन रात्रिकालीन रागों ही को चुना है।

वार्ताकार ने एक प्रसंग का उल्लेख किया है जिससे परमानंददास के समया-नुकूल राग-गायन पर विशेष प्रकाश पड़ता है—

“पाछे श्री नंदराय जी और गोपी ग्वाल वैष्णवन के जूथ अपने लालजी सब (को) लेके दधिकादो किये। तब परमानंददास को चित्त आनंद में विक्षिप्त होय गयो। ता समय परमानंददास नाचन लागे और यह पद गायो। सो वा प्रेम में परमानंददास राग को हू क्रम भूलि गए। सो रात्रि को तो समय और सारंग में गाये। सो पद —

राग सारंग

आजू नंदराय के आनंद भयो।

यह पद गाये पाछे परमानंददास प्रेम में मुछ्छां खाय भूमि में गिर पड़े।”^७

कृष्ण के प्रेम-रस का पान करके परमानंददास जी आनंद में मत्त होकर नृत्य करने लगे। भगवान की रूप-माधुरी में छक कर कवि अपने आप को भूल गया और उसे यह भी

१. हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानंददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० ३२४

२. राग-कल्पद्रुमांकुर, पृ० १७; राग-चंद्रिका, पृ० ११; अभिनवराग-मंजरी, पृ० १६

३. ८४ वैष्णवन की वार्ता, सं० प्रभुदयाल मीतल, पृ० ३७

४. संगीत-सुधा, (हाथरस), पृ० १३

५. Sangit of India, Atiya Begum, Page 38.

६. संगीत-सुधा, (हाथरस), पृ० १८

७. ८४ वैष्णवन की वार्ता, सं० पारीख, पृ० ५४

ज्ञान न रहा कि वह किस समय किस राग को गा रहा है । राग सारंग दोपहर में गाया जाता है किन्तु कवि प्रेम में विक्षिप्त हो कर रात्रि के समय सारंग राग गाता है इससे यह ज्ञात होता है कि परमानन्ददास जी चैतन्य अवस्था में सर्वदा अपने पदों का निर्माण समयानुकूल राग-रागिनियों ही में किया करते थे ।

कुंभनदास

भक्तिशास्त्र में स्त्री-पुरुष के रतिभाव जन्य आनन्द को जिसे लोक-पक्ष में शृंगाररस कहा जाता है 'मधुर रस' की सजा दी जाती है । इसी मधुर भक्ति के संयोग-सुख को प्रकट करते हुए कुंभनदास जी कहते हैं —

राग विहाग

वह देखो बरत भरोखन दीपक
हरि पौढ़े ऊँची चित्र सारी ।
सुन्दर बदन निहारन कारण
राख्यो हूँ बहुत जतन कर प्यारी ॥
कण्ठ लगाय भुज दे सिरहाने
अधर अमृत पीवत सुकुमारी ।
तन मन मिली प्राण प्यारे सों
नूतन छवि बाढ़ी अति भारी ॥
कुंभनदास दम्पती सौभाग सीमां
जोड़ी भली बनी एक सारी ।
नव नागरी मनोहर राधे
नवल लाल श्री गोवर्धनधारी ॥^१

कुंभनदास जी ने इस पद को राग विहाग में गाया है । विहाग एक मनोहर राग है और हर्ष तथा आनन्दमय भावों को उत्पन्न करता है ।^२ विहाग राग के आरोह में ऋषभ तथा धैवत स्वर वर्जित हैं अर्थात् नहीं लगते ।^३ अतः 'स' से 'ग' तथा 'प' से 'नि' पर जाने में एक प्रकार का उल्लास, चपलता तथा हर्ष सा प्रकट होता है । कुंभनदास जी के राग विहाग के इस पद में राधा-कृष्ण के युगल सहवास में सुखद भावावलि है और प्रेम पुलकित रूप है ।

१. २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० २१

२. Behag created a sense of gladness and joy,
Sangit of India, Atiya Begum, Page 60.

३. कोमल मध्यम तीरव सब चढ़ते रिध को त्याग ।

गनि वादी संवादितें जानत राग बिहाग ॥ राग-चंद्रिकासार, पृ० १५

सानिध्य तथा सयोग की अनुभूति के फलस्वरूप हर्ष, चपलता, उमंग तथा उत्साह छा रहा है। वास्तव में कवि ने उक्त पद को राग-विहाग में गा कर संगीत तथा काव्य के रस का सुन्दर साम्य उपस्थित किया है।

प्रस्तुत पद में भगवान की रात्रिकालीन सयोग-लीला का सुखद वर्णन किया गया है। २५२ वैष्णवन की वार्ता से विदित होता है कि कवि ने इस पद को रात्रि में भगवान के शयन-समय गाया था।^१ कुभनदासजी द्वारा इस पद को रात्रि में गाना तथा पद के अन्तर्गत रात्रिकालीन भावों का वर्णन करना सामयिक है क्योंकि विहाग रात्रिकालीन राग है और रात्रि के समय गाया जाता है।^२

वर्षाऋतु में काले बादल गरज रहे हैं। शीतल पवन चल रहा है। चातक, पिक और कोयल की कूक वातावरण को गुंजायमान कर रही है। मोर आनन्द में मग्न हैं। धीमी-धीमी फुहारे गिर रही है। मिलन-भावना को उद्दीप्त करने वाली वर्षा ऋतु की प्राकृतिक सुषमा का वर्णन कुभनदास जी वर्षाकालीन गेय राग मलार ही में करते हैं —

राग मलार

रिमझिम-रिमझिम घन बरसै री ।

बोलत मोर कोकिला कूँजति तँसीये दामिनी अति दरसै री ।

धाइ रहे बदरा जित-तित तँ भूमि अपने पर परसै री ।

‘कुंभनदास’ प्रभु गिरिधर पिय कौ तोहि मिलन कौं जिय तरसै री ।^३

कुभनदास जी के पदों में प्रायः सर्वत्र ही समयानुकूल गायन का विधान है। रात्रि कही और व्यतीत कर नायक प्रातःकाल घर आया है। प्रातःकाल के समय खण्डिता नायिका के प्रसंग का गायन कवि प्रातःकाल राग विभास तथा विलावल में करता है —

१ “जब कुंभनदास जी कूँ पोढ़वे के दर्शन होते होते तब कुभनदासजी कीर्तन गायवे लगे। सो पद । दे देखो बरत भरोखन दीपक हरि पोढ़े अँची चित्र सारी ।” २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० २१

२. विहंग इ ह गीयते ममदुरन्यतीव्रस्वरौ ।

रिधौ त्यजति रोहणे स्पृशति चावरोहे पुनः ॥

तथा निगदितौ गनी रुचिरवादि संवादिनौ ।

निशीथ समये सदा श्रुतिमनोहरं गीयते ।

मृदुर्म इतरे तीव्रा वादिसंवादिनौ गनी ।

आरोहे रिधहीनोऽयं विहंगस्तु निशीथगः ॥

निसौ गमौ पनी सनी धपौ गमौ पगौ मगौ ।

रिसाविति विहंगः स्यान्नक्तं रोहेऽरिधौऽशगः ॥

३. कुंभनदास, काँकरीली, पृ० ६२, पद सं० २६२

राग-कल्पद्रुमांकुरः, पृ० १०

राग-चंद्रिका, पृ० ११

अभिनवराग-मंजरी, पृ० १६

राग विभास

सांभ जु आवन कहि गए लाल ! भोर भए देखे ।
 गनत नछिन्न नैन अकुलाने, चारि पहर मानों चार्यों जुग बिसेखे ॥
 कीनी भली जु चिन्ह मिटाए, अधरनि रंग अर उर नख-रेखे ।
 'कुंभनदास' प्रभु रसिक-सिरोमनि गिरिधर ! तुम्हारे कैसे लेखे ॥'

तथा -

राग बिलावल

कहो धों कहां तुम रैनि गँवाई ? लाल ! अरुन उदय आए ।
 कौन सँकोच घनस्याम सुंदर ! तमचुर बोलत उठि धाए ॥
 आँखि देखि कहा साखि बूझिये ? रति के चिह्न तन प्रगट लाए ।
 'कुंभनदास' प्रभु (सु) जान गिरिधर काहे कों दुरत पिय ! जानि पाए ॥'

रात्रि-समय रास-क्रीडा का वर्णन कुंभनदास जी रात्रिकालीन गेय राग केदारा मे करते हैं -

राग केदारी

पूरत मधुरे बैनु रसाल

चार धुनि वह सुनत खवननि, विमोही ब्रज-बाल ॥
 राज रितु, गिरि गोवर्धन-तट रच्यौ रास गोपाल ॥
 देखि कौतुक चंद भूत्यौ, तजी पश्चिम चाल ॥
 थकित सुर, मुनि, पवन, पसु, खग, सुधि न रही तिहि काल ।
 'दास कुंभन' प्रभु हर्यौ मन गोवर्द्धन-धर लाल ॥'

कवि के अन्य पदों मे भी प्रायः रस-राग और समय-सिद्धांत का पालन किया गया है ।

'कृष्णदास

८४ वैष्णवन की वार्ता मे एक प्रसंग दिया है-

“जब सेन आरती श्री गोवर्द्धननाथ जी की होय चुकी तब कृष्णदास स्यामकुमार को लेके परासोली मे चंद्रसरोवर है तहा आये । तहां देखे तो श्री गोवर्द्धनधर और श्री स्वामिनी जी सगरी सखीन सहित विराजे है । तब श्री गोवर्द्धनधर ने स्यामकुमार सों कही जो-तू तो मृदंग बजाव और कृष्णदास सों कह्यो जो-तू कीर्तन गाव । सो चैत्र सुद १५ पून्यो के दिन रात्रि डेढ गई उजियारी फैल गई सो अलौकिक रात्रि भई । तब स्यामकुमार ने मृदंग

१. कुंभनदास, काँकरौली, पृ० १०८, पद सं० ३२१

२. वही, पृ० १०८, पद सं० ३२४

३. वही, पृ० २०, पद सं० ३०

बजायो । सो वसत ऋतु के सुन्दर फूल लतान सो फूलि रहे हैं । सो श्री गोवर्द्धनधर श्री स्वामिनी जी सहित नृत्य करन लगे । ता समय कृष्णदास ने यह पद गायो । सो पद —

राग केदारो

श्री वृषभानन्दनी नाचत लाल गिरिधरन सग,
लाग डाट उरप-तिरप रास रंग राच्यो ।

सो यह पद सुनि के श्री गोवर्द्धनधर प्रसन्न होय के अपने श्रीकठ की प्रसादी कुद कुसुमन की माला दीनी । सो कृष्णदास अपने परम भाग्य माने सो रोम-रोम मे आनंद भरि गयो । सो तब रस मे मगन होय के यह पद गायो । सो पद—

राग मालव

- (१) अलाग लागिन उरप तिरप गति नटवट ब्रज ललना रासैं,
अपने कंठ की श्रमजल दलमलि माला देत कृष्णदासैं ।
- (२) तताथेई रास मंडल में ।
- (३) चंद गोविंद गोपी तारागन ।
- (४) सिखवत पिय कों मुरली बजावत ॥

सो या प्रकार वहीत कीर्तन कृष्णदास जी गाये । तब स्यामकुमार मृदग वहीत सुंदर बजायो । सो श्री गोवर्द्धनधर, श्री स्वामिनीजी सगरे ब्रजभक्तन सहित पास अद्भुत नृत्य किये ।”

कृष्णदास ने इस समय जो पद गाये हैं वे राग मालव तथा राग केदारा मे हैं । राग मालव मध्य रात्रि के अनंतर गाया जाता है और यह सयोग शृंगार का राग है ।^१ मालव राग का जो चित्र मिला है वह सयोग शृंगार का प्रतीक है । नायक-नायिका अलिंगन पाश मे बद्ध है और प्रेम के आनंदमय भाव को प्रगट कर रहे हैं ।^१

१. ८४ वैष्णवन की वार्ता, पृ० ११४-१५

2. “He is represented as a glorified image of the rich, deep, passionate and mystic melody.”

“The hour in which it should be performed is past midnight”

Sangit of India, Atriya Begum, Page 63

‘Malva, Malavakausika, or Malkaus Rag’ :

Two lovers in intimate embrace provide the motive, the feeling expressed is the enjoyment of love. It should be sung well past midnight.”

The Laud Ragamala Miniatures, Page 38

३. मालवकौशिक, (मालव), चित्र सं० ६

कृष्णदास ने इस समय मालव मे जो पद गाये है वे संयोग-शृंगार के है। उनमे श्रीकृष्ण, राधा तथा गोपियों की रास-क्रीडा का वर्णन किया है। वार्ताकार के कथन से इस बात की पुष्टि हो जाती है कि कृष्णदास ने इन पदो को राग मालव मे उस समय गाया था जब कि डेढ प्रहर रात व्यतीत हो चुकी थी और श्री गोवर्द्धनधर तथा श्री स्वामिनी जी जी संयुक्त रूप से नृत्य कर रहे थे। रासलीला प्रेम तथा आनन्द की प्रतीक है। इस प्रकार कवि के द्वारा वर्णित पदो तथा राग मालव के भावो तथा उनमे निहित रस मे एकता है। कवि ने रस-राग तथा समय-सिद्धात का सकुशल पालन किया है।

जैसा कि पूर्व कहा गया है राग केदारा रात्रिकालीन गाया जाने वाला राग है। कवि ने अपने ऊपर लिखे पद को रात्रि के समय राग केदारा मे गाकर अपने शास्त्रीय संगीत के ज्ञान का प्रमाण दे दिया है।

वार्ता साहित्य से ज्ञात होता है कि कृष्णदास ने जो पद वेश्या को श्रीनाथ जी के सम्मुख गाने के लिए सिखाया था वह पूर्वी राग मे था।^१

राग पूर्वी

मेरो मन गिरधर छवि पर अटक्यो।

ललित त्रिभगी अंगन परि चलि गयो तहांई ठटक्यो ॥१॥

सजल इयाम घन चरमनील है फिर चित अनित न आनि तन भटक्यो।

कृष्णदास कियो प्राण न्योछावरि यह तन जग सिर पटक्यो ॥२॥

श्रीनाथ जी के सम्मुख गाने के कारण संयोग का पुट है। किन्तु 'मेरो मन गिरधर छवि पर अटक्यो' पंक्ति मे अपने आराध्य के प्रति अनन्य भाव दर्शाया है। आध्यात्मिक पक्ष को लेकर कह सकते है कि उक्त पद पूर्वराग-वियोग के अन्तर्गत है क्योंकि आध्यात्मिक जगत मे साधक निकट होते हुए भी उससे निकटतर सबध चाहता है। अत उक्त पद मे वियोग की भावना स्पष्ट भूला रही है। वार्ता से भी ज्ञात होता है कि इस पद की अंतिम पंक्ति गते हुए उस वेश्या के प्राण छूट गये और वह दिव्य रूप ग्रहण कर लीला में प्राप्त हुई। इससे यही निष्कर्ष निकलता है कि वेश्या का भगवान से संयोग मृत्यु के उपरान्त ही हुआ था। पद गाने के साथ तो वियोग ही था।

पूर्वी राग मे रे, ध कोमल तथा शुद्ध और तीव्र दोनो मध्यमों के प्रयोग से वियोग-

१. ८४ वैष्णवन की वार्ता, पृ० ३५३

२. "सो कृष्णदास ने पद करिके सिखायो हतो सो गायो। सो गावत-गावत जब छेली तुक आई 'जो कृष्णदास कियो प्राण निछावरि यह तन जग सिर पटक्यो' या पद को गान करत ही बा वेश्या की देह छूट गई सो दिव्य देह होय लीला में प्राप्त भई।"

८४ वैष्णवन की वार्ता, सम्पादक द्वारकादास परीख, पृ० ११६

श्रृंगार की अभिव्यक्ति होती है। विरह की व्याकुलता को प्रकट करने के लिए ही कृष्णदाम ने पूर्वी राग को चुना होगा।

हरिराय प्रणीत वार्ता से ज्ञात होता है कि कृष्णदास ने उम वैश्या में पूर्वी राग के इस पद को भोग के दर्शन के समय गवाया था—

“ता पाछे उत्थापन के दरसन होय चुके तब भोग के दरसन के समय वा वैश्या को समाज सहित कृष्णदास परवत के ऊपर ले गये। पाछे भोग के किवाड खुले। तब वह वैश्या ने पहले नृत्य कियो ता पाछे गान करन लागी। सो कृष्णदास ने पद करिके सिखायो हतो सो गायो।”^१

मध्याह्नोत्तर शयन से जगने के उपरान्त फल-फलादि से भांग लगाना भोग कहा जाता है। भोग का समय सायंकाल ५ बजे से माना जाता था।^२ पूर्वी राग का गायन सायंकाल (३ से ६) बजे तक किया जाता है।^३ अतः भोग के समय पूर्वी राग का गायन शास्त्रीय दृष्टि से उचित है।

कृष्णदास के समस्त पदों में समय-सिद्धांत का पूर्णतया पालन किया गया है। वार्ता में दो प्रसंग दिए गए हैं—“पाछे उत्थापन ते सेन पर्यन्त की सेवा सो पहोचि के सेन आरती करि श्री गुसाई जी आपु श्रीनाथ जी के सन्मुख कृष्णदास को दुसाला उढाये और कहे जो— श्री गोवर्द्धनधर को अधिकार करो। तुम धन्य हो। तब वा समय कृष्णदास ने यह पद गायो। सो पद—

राग कान्हरो

परम कृपाल श्री बल्लभनंदन करत कृपा निज हाथ दे साथै।

सो यह पद कृष्णदास ने गायो।”^४

तथा —

“ता पाछे श्री गुसाई जी के संग कृष्णदास श्री गोवर्द्धन आये, तब सेन समय आरती को समो भयो। तब श्री गुसाई जी न्हाय के सेन आरती किये। तब कृष्णदास ने यह पद गायो। सो पद—

राग कान्हरो

आज को दिन धनि-धनि रो माई नैनन भरि देखे नंदनदन

१. वही, पृ० ११६

२. देखिए प्रस्तुत ग्रंथ का तृतीय अध्याय, पृ० ११४

३. संगीत आफ इंडिया, अतिया बेगम, पृ० ५८

४. ८४ वैष्णवन की वार्ता, सम्पादक द्वारकादास पारीख, पृ० १३२

५. वही, पृ० १३४

ब्यारू या शयन के पूर्व आरती-वदन को शयन समय की आरती कहा जाता है। शयन समय रात्रि के ७ बजे से ८ बजे तक माना जाता था।^१ कवि ने दोनों पद शयन आरती के समय राग कान्हरा में गाए हैं। राग कान्हरा का समय भी रात्रि का प्रथम पहर है।^२ अतः कवि का उस भाँकी में राग कान्हरा का गायन समयानुकूल ही है।

नंददास

राधा-कृष्ण की रति-क्रीडा का गायन करते हुए नंददास कहते हैं —

राग बिहाग

दम्पति पौढ़ेई पौढ़े रस बतियाँ करन लागे दोउ नैना लागि गये,
सेज ऊजरी चन्दा हु ते निर्मल ता पर कमल छये।
फूकत दूग वृषभानु नन्दिनी भंपत खुलत मुरझात नये,
मानों कमल मध्य अलिसुत बैठे सांभ समय मानो सकुच गये।
आलस जान आप संग पौढ़ी पिय हिये उर लाय लये,
नन्ददास प्रभु मिलि श्याम तमाल ढिग कनक लता उलह्ये।^३

तथा —

राग विहाग

केलि करि प्यारी-पिय, पौढ़े चारु चांदनी में,
नेह सों लिपट गए, जोवन के जोस में।
अँगिया दरक गई मानो प्रात देखिबे कों,
चोंच काढ़ि चक्रवाक काम-तर रोस में।
आरस सों मोर बाँह दोऊ, कुच गहे पिय,
रति के खिलौना मानों ढापि दिये ओस में।
रूप के सरोवर में 'नंददास' देखे आली,
चकई के छौना बँधे कंचन के कोस में।^४

प्रस्तुत पदों में रात्रिकालीन संयोग-सुख का वर्णन किया गया है जैसा कि पहले कहा जा चुका है राग विहाग संयोग-शृंगार रस का रात्रिकालीन गेय राग है इसीलिए कवि ने उक्त पदों को राग विहाग में गाया है।

१. देखिए प्रस्तुत ग्रंथ का तृतीय अध्याय, पृ० ११४

२. "Ragini Kanhra: The time for its performance is early Night."

Sangit of India, Atiya Begum, Page 65.

"It should be sung or playedin the early hours of the night."

The Laud Ragamala Miniatures, Page 26.

३. नंददास, उमाशंकर शुक्ल, पृ० ४२२

४. पद-संग्रह, नंददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पृ० १२

वर्षा-आगमन -- श्रावण मास में वर्षा की शोभा के मध्य केलि करने हुए युगल स्वरूप सबधी पदों का गायन कवि वर्षा ऋतु के हर्ष तथा आनंद के प्रतीक राग मल्हार ही में करता है --

राग मल्हार

आयो आगम नरेश देश देश में आनंद भयो, मनमथ अपनी सहाय कूँ बुलायो ।
मोरन की टेर सुन कोकिला कुलाहल, तेसोई दादुर हिलमिल सुर गायो ।
चढ़यो घन मत्त हाथी पवन महाबत साथी, अकुस वंकुश दे दे चपला चलायो ।
दामिनी ध्वजा पताका फहरात सोभा बाढ़ी, गरज-गरज धों थो दमामा बजायो ।
आगे-आगे धाय-धाय बादर वर्षत आय, व्यारन की बहुकन ठोर-ठोर छिरकायो ।
हरी-हरी भूमि पर बूंदन की शोभा बाढ़ी, वरण रग बिछोना बिछायो ।
बांधे है बिरही चोर कीनी है जतन रोर, संजोगी साधन सों मिल अति सचु पायो ।
नंददास प्रभु नंद नंदन को आज्ञाकारी, अति सुखकारी ब्रजवासी मन भायो ।'

तथा --

राग मल्हार

जहँ तहँ बोलत मोर सुहाए ।
साँवन रमन भवन बूँदावन घुमड़ि घुमड़ि घन आए ।
नेन्हों नेन्हों बूंदन बरषन लागे, ब्रज मंडल पै छाए ।
नंददास प्रभु सखा संग लिये मुरली कुंज बजाए ।'
वसंत-बहार का वर्णन कवि ने वसंत राग में किया है --

राग-वसंत

डोल भुलावत सब ब्रज-सुन्दरि, भूलत सदन-गुपाल,
गावत फागु धमार हरखि भरि, हलधर औ सब ग्वाल ।
फूले कमल केतकी कुंजन गुंजन मधुप-रसाल,
चंदन वंदन चोवा छिरकति उड़त अबीर गुलाल ।
बाजत बेनु, बिवान बाँसुरी, डफ मृदंग और ताल,
'नंददास' प्रभु के संग बिलसति, पुंज पुंज ब्रज बाल ॥'

प्रातः काल कृष्ण को जगाने के प्रसंग में नंददास जी प्रातः कालीन गेय राग भैरव का प्रयोग करते हैं --

राग भैरव

चिरैया-चुहचानी, सुन चकई की बानी, कहत जसोदा-रानी जागो मेरे लाला ।
रवि की किरन जानी, कुमुदनी झकुचानी, कमल विकसे दधि मथत बाला ।

१. वर्षोत्सव कीर्तन-संग्रह, (भाग २), पृ० २६३

२. नंददास, उमाशंकर शुक्ल, पृ० ३८१

३. हस्तलिखित पद-संग्रह-नंददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पृ० २४

सुबल श्रीदामा, लोक उज्जल बसन पहिरें, द्वारे ठाढ़े ढेरत हैं बाल गुपाला ।
'नंददास' बलिहारी उठो, बैठो गिरिधारी, सब मुख देखन चहै लोचन विसाला ॥^१

खडिता प्रसंग मे प्रात काल लौट कर आये हुए नायक की अस्तव्यस्त अवस्था का उल्लेख कवि प्रात काल राग ललित मे करता है —

राग ललित

भले भोर आए नैना लाल ।
अपनों पट-पीत छाँड़ि, नीलाम्बर लै बिलसै उरलाई नई रसिक-रसीली बाल ।
रति जय-पत्र सु लिख दीनों उर सोभित स्याम घन बिनु गुन-माल ।
'नंददास' प्रभु सांची कहिये, फिर फिर प्यारे हमारे नंदलाल ।^२

सध्या समय गौवे चराकर लौटते हुए कृष्ण की रूप-माधुरी का गायन कवि साय-कालीन गेय राग गौरी मे करता है —

राग गौरी

बन तें आवत गावत गौरी
हाथ लकुटिया, गायन पाछें ढोटा जमुमत कौ री ।
मुरली धरे अधर नंदनंदन मानों लगी ठगौरी,
याही ने कुलकान हरी हं, ओढे पीतपिछौरी ।
चढ़ि चढ़ि अटनि लखति ब्रजबाला, रूप निरख भई बौरी ।
'नंददास' जिन हरिमुख निरख्यो, तिनको भाग बडौरी ।^३

नंददास जी के अन्य पदो मे भी इसी प्रकार रस-राग तथा समय-सिद्धांत का पालन किया गया है ।

चतुर्भुजदास

वर्षा ऋतु का वर्णन करता हुआ कवि कहता है —

राग मल्हार

स्याम सुन नियरो आयो मेहु
भोजेगी मेरी सुरंग चूनरी ओट पीत पट देहु ।
दामिनि ते डरपति हों मोहन निकट आपुनो देहु ।
दास चतुर्भुज प्रभु गिरधर सों बाँध्यो अधिक सनेहु ।^४

१. हस्तलिखित पद संग्रह, नंददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पृ० १, पद सं० ६

२. वही, पृ० २, पद सं० ६

३. वही, पृ० ४८

४. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २८६, पद सं० ६२

तथा —

सावन तीज हरियारी सुहाई माई रिमझिम रिमझिम बरसत मेह भारी ।
 चुनरी को पाग बनी चुनरी पिछौरा कटि, चुनरी चोली बनी चुनरी को सारी ॥
 दादुर मोर पपैया बोलत, कोयल सब्द करत किलकारी ।
 गरजत गगन दामिनी दमकत गावत मलार तान लेत न्यारी ॥
 कुंज महल में बैठे दोऊ, करत विलास भरत अंकवारी ।
 'चतुर्भुज' प्रभु गिरिधर छवि निरखत, तन मन धन न्योछावर वारी ।'

तथा —

हिंडोरना माई झूलन के दिन आए ।
 गरज-गरज गगन दामिनी दमकत, राग मलार जमाए ॥
 कचन खंभ सुधार बनाए, बिच बिच हीरा लगाये ।
 डाँड़ी चारि सुदेस सुहाई चौकिन हँम जराए ॥
 रमकनीय भूमकिनी पियारी, किंकिन सब्द सुहाए ।
 'चतुर्भुज' प्रभु गिरिधर लाल सँग भामिनि मंगल गाए ॥'

तीनों पदों में सावन के दिनों का वर्णन किया गया है। काले घन उमड़ रहे हैं। बिजली चमक रही है। रिमझिम पानी बरस रहा है। कोयल, दादुर, पपीहा और मोर आनंदित हो कर शोर कर रहे हैं। हिंडोला झूलने के दिन आ गए हैं। शास्त्रीय नियमों के अनुसार ऐसे समय में राग मल्हार गाया जाता है। चतुर्भुजदास जी ने भी शास्त्रीय परम्परा का निर्वाह करते हुए मल्हार राग का ही उल्लेख किया है।

चतुर्भुजदास जी का खंडिता भाव का एक पद देखिए —

राग ललित

अलस अनीछो ना आवत धूमत
 मूंदे अति नीके लागत अरुन बरन
 जानत हो सुंदर स्याम रजनी के
 चारि जाम नेकहु न पाये मानो पलक परन ।
 अधरनि रंग देख उराही चित्र
 विशेष सिथिल अंग डगमगति चरन ।
 'चतुर्भुज' कहाँ बसन पलटि
 आए सांचीस कहो गिरराज धरन ॥

उक्त पद शृंगार रस से परिपूर्ण है नायक ने रात्रि कही और व्यतीत की है।

१ अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २८८, पद सं० ५६

२. वही, पृ० २६३, पद सं० ८०

प्रातःकाल होने पर वह घर आता है । नायक की अस्तव्यस्तता को देखकर उपेक्षिता नायिका उपालभ दे रही है । उपेक्षित होने के फलस्वरूप मानिनी नायिका के स्वर करुणामय है । राग ललित शृंगारी है । इसमें रे (कोमल ऋषभ) तथा शुद्ध और तीव्र दोनों प्रकार के मध्यम लगाए जाते हैं । इन स्वरों के योग से राग ललित में करुणा तथा उपालम्भ के भाव स्पष्ट भलकते हैं । कवि ने राग ललित के इस पद में शृंगार तथा उपालम्भ की योजना देकर रस-राग सिद्धांत के प्रति अपनी उत्कट अभिरुचि प्रकट की है ।

भक्तिभाव से कृष्ण-वदना करते हुए चतुर्भुजदास जी कहते हैं —

राग भैरव

नैननि भरि देखो गिरधर कोमल मुख ।

मंगल आरति करों प्रात ही परम सुख ।

लोचन बिसाल छबि संबु हृदे में धरों कृपा अवलोकनि चारु भृकुटी न सुख ।

चतुर्भुजदास प्रभु आनंदनिधि रूप निरखि के दूरि करों सब रेनि को बुख ।^१

तथा —

राग भैरव

मंगल आरती गोपाल की

प्रात ही मंगल होतु निरखि के चितवनि नैन बिसाल की ।

मंगल रूप स्याम सुंदर को मंगल भृकुटि भाल की ।

चतुर्भुजदास मंगल निधि बानक गिरिधर लाल की ॥^२

भैरव भक्ति रस का राग है ।^३ भैरव राग की विशेषता है कि उसके गाने से कुछ समय के लिए मनुष्य को संसार से विरक्ति हो जाती है और भय दूर होकर हृदय को शांति मिलती है ।^४ भैरव राग में यह शक्ति है कि वह क्षुद्र, अविनीत, चंचल तथा कामुक हृदय

१. हस्तलिखित पद-संग्रह, चतुर्भुजदास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० २

२. वही, पद सं० ४

३. भैरव लच्छन गाय गुनीवर ।

कोमल सुरधर गमनी सुधकर ।

प्रात समय रीभत नारी नर ॥

धैवत होत प्रधान जीव सुर

रेखब सहचर होत पुरस्सर

मालव ठाठ लिखत अत सुन्दर

भक्ति रस सों गाय गुनी चतर ॥

संगीत-शिक्षा, श्रीकृष्ण नारायण रातांजनकर, (द्वितीय भाग), पृ० ७७

“Bhairon should be played from early dawn to sunrise. It expresses a feeling of peace and harmony and is supposed to drive away fear.”

The Laud Ragamala Miniatures, Page 28,

को मोड़कर धार्मिक प्रवृत्ति में लीन कर देता है। भैरव राग धार्मिक स्थलों तथा सम्मानित स्थानों पर गाया जाता है।^१ यह गभीर प्रकृति का राग है।^२ भैरव राग का वादी स्वर (घ) तथा संवादी ऋषभ (रे) है। अतः इन स्वरों का प्रयोग अधिकता से होता है। गाने समय इन कोमल स्वरों की प्रकृति इतनी गभीर हो जाती है कि मन को ससार से वैराग्य भा होने लगता है। भैरव राग का जो चित्र मिला है उसमें भी भैरव का स्वरूप एक सन्यासी के रूप में चित्रित है जिससे भक्ति रस का सकेत मिलता है।^३

कवि के पदों में वर्णित भाव भैरव राग के लक्षणों से पूर्णतया मेल रखते हैं। कवि दीनवत्सल भगवान की उपासना में इन पदों को गा रहा है। इससे अधिक भक्तिपूर्ण तथा धार्मिक प्रसंग और क्या हो सकता है। चतुर्भुजदास जी नेत्रों से आग्रह करने हैं कि चंचलता त्याग कर 'कृष्ण के रूप-माधुर्य का पान करो और उसी सुख में लीन रहो। पदों में प्रातः काल की मंगल-आरती का वर्णन है। भैरव प्रातः कालीन गेय राग है। अतः स्पष्ट है कि कवि ने रस-राग के साथ ही समय-सिद्धांत का भी पूर्ण रूपेण निर्वह किया है।

चतुर्भुजदास जी रागों के गुणों से भी परिचित थे। राग सारंग में गाता हुआ कवि कहता है —

रास सारंग

ऐसैहि मोहू क्यों न सिखावहु ।
जैसे मधुर-मधुर कल मोहन, तुम मुरलिका बजावहु ॥
सारंग राग सरस नंदनदन, सजि सप्तक सुर गावहु ।
ता बंधान मुजान सहज में, बहुत अनागत लावहु ॥
श्रुति संगति करी परिमित तो ताहू में अति बड़ावहु ।
खग मृग पशु कुल-बधू देव मुनि, सब की गति बिसरावहु ॥^४

राग सारंग

बेनु धर्यो कर गोविंद गुन निधान ।
जाति हृति बन काज सखिन संग ठगी धुनि सुनि कान ।

1. "It is a rich heavy Rag capable of creating deep mystic feelings, altering the attitude of flippant natures into that of serious mindedness. Rag Bhairon is fit to be sung before high dignitaries and in places of prestige and status."

Sangita of India, Atiya Bagum, Page 60.

'Bhairon converted flippancy into serious devotion.'

The same. Page 60.

२. संगीत-शिक्षा, (भाग २), श्री कृष्णरातांजनकर, पृ० ७३
३. राग भैरव, चित्र स० ७
४. हस्तलिखित पद-संग्रह, चतुर्भुजदास, डा० दीनदयालु गुप्त

मोहन सहस्र कल खग मृग पशु बहु बिधि सप्तक सुर बंधान ।

चतुर्भुजदास प्रभु गिरिधर तन मन चोरि लियो करि मधुर गान ।^१

सारंग राग का जो चित्र प्राप्त है उसमें मुग्ध पशु-पक्षियों को एकत्रित दिखाया है ।^२ संगीत-ग्रन्थों से भी विदित है कि सारंग राग की यह विशेषता तथा गुण है कि उसकी ओर पशु आकर्षित हो जाते हैं ।^३ यही कारण है कि मुरली की ध्वनि से आकर्षित पशुओं का वर्णन कवि ने सारंग राग में किया है ।

अतः यह निःसंदेह कहा जा सकता है कि चतुर्भुजदास जी संगीत-शास्त्र के ज्ञाता थे और भारतीय संगीत के नियमों के अनुसार रस, समय तथा प्रकृति का ध्यान रख कर रागों का प्रयोग करते थे ।

गोविंदस्वामी

कृष्ण के रासनृत्य का वर्णन करते हुए गोविंदस्वामी कहते हैं —

राग मालव

नाचत लाल गोपाल रास में सकल ब्रज बंधू संगे ।

गिडगिड तत थुग तत थुग थेई थेई भामिनी रति रस रंगे ॥

सरद विमल उडुराज विराजत गावत तान तरंगे ।

ताल मृदंग भ्रांभ अरु भालरि बाजति सरस सुधंगे ॥

सिव बिरंचि मोहे सुर सुनि सुनि नर मुनि गति भंगे ।

‘गोविंद’ प्रभु रस रास रसिक मनि मानिनी लेत उछंगे ॥”

प्रस्तुत पद का गायन कवि ने मालव-राग में किया है । जैसा कि पूर्व कहा गया है और प्राप्त चित्र^४ से भी स्पष्ट है कि मालव संयोग शृंगार का रात्रिकालीन गेय राग है । पद में गोपियों और कृष्ण की संयोग-लीला का वर्णन किया है । प्रेम में विभोर गोपियाँ कृष्ण के साथ रास-नृत्य में संलग्न हैं । ‘सरद विमल उडुराज विराजत’ से यह भी विदित हो जाता है कि रात्रि में चन्द्रमा की ज्योत्स्ना में रास-नृत्य हो रहा है । अस्तु पद में वर्णित भाव, रस और समय पद के ऊपर दिये गए मालव के भाव, रस और समय से साम्य रखते हैं ।

गोविंदस्वामी का संयोग शृंगार का एक अन्य पद विभास में है —

१. हस्तलिखित पत्र-संग्रह, ‘चतुर्भुजदास, डा० दीनदयालु गुप्त

२. सारंग रागिनी, चित्र सं० ८

३. “Sangit of India”, Atiya Begum, Page 60

४. गोविंदस्वामी, काँकरौली, पृ० २६, पद सं० ५०

५. मालवकौस्तिक रागिनी (मालव), चित्र सं० ६

राग विभास

एक रसना कहा कहीं सखी री लालन की प्रीति अमोली ।
 हँसनि खेलनि चितवनि जु छबोली अमृत बचन मृदु बोली ॥
 अति रस भरे री भदननोहन पिय अपन कर कमल खोलत बंद चोली ।
 'गोविंद' प्रभु की जु बोहोत कहाँ लों कहें जे बाते कही अपुनो हृदौ खोली ।'

विभास प्रातःकालीन गेय रागिनी है और यह सयोग-श्रृंगार के वर्णन के लिए अत्यधिक उपयुक्त है क्योंकि यह रागिनी दो प्रेमियों के हर्ष, प्रेम, आनंद तथा काम-क्रीड़ा की प्रतीक है ।^१ विभास रागिनी का जो चित्र प्राप्त हुआ है उसमें भी श्रृंगारमय वातावरण तथा नायक-नायिका की संयोगमय अवस्था चित्रित की गई है ।^२ पद में भी संयोग-श्रृंगार का वर्णन किया गया है । प्रस्तुत पद श्रृंगार समय की सेवा के पदों के अन्तर्गत दिया हुआ है । वल्लभसम्प्रदायी आठ समय की सेवा से विदित है कि श्रृंगार-सेवा का समय प्रातःकाल है । अतः यह पद भी गोविन्दस्वामी के द्वारा प्रातःकाल ही गाया गया होगा । अतः श्रृंगार-सेवा में सयोग रस परिपूर्ण उक्त पद का राग विभास में गायन पूर्णतया उचित ही है ।

वर्षा ऋतु संबंधी पदों का गायन गोविंदस्वामी ने प्रायः वर्षाकालीन राग मल्हार में किया है । यथा—

राग मल्हार

आई जु श्याम जलद घटा । चहुँ दिसि तें घन धोरें —
 दंपति अति रस रंग भरे बाँह जोटी, बिहरत कुसुम गनित कालिंदी तटा ॥
 नेहूँ नेहूँ बँदन बरखनि लाग्यो, तैसीये लहकन बीजु छटा ।
 'गोविंद' प्रभु पिय प्यारी उठि चले, ओढ़ें लाल रातो पट दौरि लियो जाइ बंसीबटा ॥'
 तथा—

राग मल्हार

देख सखि बरसन लाग्यो सावन ।
 गरजत गगन दामिनी चमकत रिझै लेहु मनभावन ॥
 नाचत मोर रसिक मदमाते कोयल पिक बोलत है रिझावन ।
 चहुँदिसि रागमलार सप्तसुर मगन भए सब गावन ॥

१. गोविंदस्वामी, काँकरौली, पृ० १२४, पद सं० २६८
2. Vibhas Ragini is an early morning melody. The literal meaning of Vibhas is the 'Light of Shining Ragini' or 'the radiance Ragini', expressing the Joyful feeling of two lovers," The Laud Ragamala Minia-
 tures, page 24.
३. विभास रागिनी, चित्र सं० ६
४. गोविंदस्वामी, काँकरौली, पृ० ८६, पद सं० १७३

सुनि राधे अब कठिन भई रितु बिनु ब्रजनाथ नाहि सुखपावन ।
जाइ मिली 'गोविंद' प्रभु कों सब विरह विथा जु नसावन ॥^१

वसंतोत्सव सबधी पदो मे गोविंदस्वामी वसंत राग का गायन करते हैं यथा —

राग बसंत

रितु बसंत विहरन ब्रजसुंदरि साज सिंगार चली ।
कनक कलस भरि केसरि रस सों छिरकत धोख गली ॥
कुसुमित नव कानन जमुना तट फूली कमल कली ।
सुक पिक कोकिल करत कुलाहल गूँजत मत्त अली ॥
चोबा चंदन और अरगजा लिये गुलाल मिली ।
ताल मृदंग झांझ डफ महुवरि बाजत अह मुरली ॥
मच्चो राग बसंत तिहि ओसर गावत तान भली ।
'गोविंद' प्रभु ग्वालनि संग डोलत सोभित संग अली ॥^२

तथा —

राग बसंत

बिहरत बन सरस बसंत स्याम । सँग जुवती जूथ गावे ललाम ॥
मुकुलित नूतन सघन तमाल । जाही जुही चंपक गुलाल ॥
पारिजात मंदार माल । लपटावत मधुकरनि जाल ॥
कुटज कदंब सुदेस ताल । देखत बन रीझे मोहन लाल ॥
अति कोमल नूतन प्रबाल । कोकिल कल कूँजत अति रसाल ॥
ललित लवंग लता सुवास । केतकी तरुनी मानों करत हास ॥
यह विधि लालन करे विलास । बारने जाइ जन 'गोविंद' दास ॥^३

वसंत अत्यधिक चित्ताकर्षक, मधुर तथा मनोहारी ऋतु-राग है । वसंत राग का गायन विशेष रूप से वसंत ऋतु मे किया जाता है । उसमे वसंत ऋतु से संबंधित उपकरणो, लहलहाते हुए पीले कुसुमो की भीनी भीनी सुरभि तथा वसंती वस्त्रों से अलंकृत इधर-उधर लहराती हुई नारियों का वर्णन किया जाता है । वसंत राग आनन्द, हर्ष और आशा का

१. गोविंदस्वामी, कांकरौली, पृ० ६१, पद सं० १८०

२. वही, पृ० ५०, पद सं० १०३

३. वही, पृ० ५१, पद सं० १०६

प्रतीक है ।^१ वसंत राग का जो चित्र प्राप्त है उसमें भी स्त्रियों के हाँथों में मृदंग, मँजीरे आदि दिखाये गये हैं जो आनन्द, हर्ष और रास-रग के भावों को प्रकट कर रहे हैं ।^२

गोविदस्वामी ने वसंत राग के इन पदों में ऋतुराज वसंत का आगमन होने पर श्याम और गोपियों के विहार का वर्णन किया है । चारों ओर पीले वर्ण वाले पुष्प खिल रहे हैं । भ्रमरो की गुजार, कोयल की कुह-कुह वातावरण को गुंजायमान कर रही है । युवतियों के समूह श्याम के साथ क्रीडा में निमग्न है । दाँसुरी, मृदंग, ताल, डफ आदि वाद्ययंत्र बज रहे हैं जो उनके उल्लास को प्रकट करते हैं । चारों ओर हर्ष, प्रेम और आनन्द का साम्राज्य है । इस प्रकार कवि के द्वारा राग वसंत में वर्णित पद के भाव वसंत राग की प्रकृति, रस तथा समय के अनुकूल है ।

गोविदस्वामी के पदों में समय-सिद्धांत का सर्वदा पालन किया गया है । प्रातःकाल कृष्ण को जगाने दधि-मथन, कलेऊ आदि प्रसंगों का वर्णन कवि ने प्रातःकालीन गय राग भैरव, ललित तथा असावरी आदि में किया है । यथा —

राग भैरों

उठु गोपाल भयो प्रात देखौ मुख तेरो ।

पाछे गृह काज करौ नित नैम मेरो ॥

उदित निस बिद तस दीसा ।

बिदित भयो भाव कमलनि सों भँवर उडे जागो भगवान ॥

बंदीजन द्वार ठाड़े करत है किलोल बसंते ।

१. संगीत-दर्पण, पृ० ७७; संगीत-पारिजात, पृ० १२७

मृदुरिरितरे तीव्राः पवर्ज्यश्च द्विमध्यमः ।

षड्जवादी मसम्बादी वसन्तर्त्तौ बसन्तकः ॥

रागचन्द्रिका, पृ० ११

“Basant Ragini is probably one of the earliest seasonal melodies connected with the spring carnival.”

The Laud Ragmala Miniatures, Stooke and Khandalvala, Page 52.

‘Basant is the name of a Raga to be sung in the season of Basant, when the delicate yellow flowers scent the atmosphere and spread thickly like a luxurious carpet. The maidens dressed in Basanti (yellow) move in grace in dance song and swing merrily. There is gladness and joy of the spring of hope and wishes.’

Sangit of India, Atiya Begum, Page 80.

२. राग बसंत, चित्र नं० १०

प्रसंसा गावें लीला अवतार ए बलबीर राजें ॥

अज हो देखों री मनमोहन मदनमोहन पिय मान मंदिर तें, बैठे निकसि आइ छाजें।

लटपटी पाग मदार माल लटपटात मधुप मधु काजें ॥

‘गोविंद’ प्रभु के जु सिथिल-अरुन दोऊ विथकित कोटि मदन साजें ॥^१

राग ललित

प्रात सभै कहा रोकि रहे जु होतु अवार बिलोवन महियाँ ।

अँचरा छाँडि देहु मेरे प्यारे करो कलेऊ कुँवर कन्हैया ॥

जो भावे सो लेहु मेरे प्यारे पीयो बहुकरि देउँ धँया ।

करो सिंगार पलटि पट भूषन आँगन माँहि खेलो दोउ भैया ॥

ले कर कमल फिरावत सिर पर बदन निहारत जसोदा मैया ।

‘गोविंद’ प्रभु जननी जीवन धन मन वच करम करि लेत बलैया ॥^२

आसावरी

कलेऊ कीजिए नदलाल ।

खीर खाँड माखन अरु मिसरी, लीजे परम रसाल ॥

सख दूध धौरी कौँ ओँट्यो, तुम कौँ ही गोपाल ।

बेनी बड़े होय बल की सी, पीजे हो मेरे लाल ॥

हौँ वारी या बदन कमल पर, चुँबो सुँदर गाल ।

‘गोविंद’ प्रभु पिय भोजन कीनों, जननी बचन प्रतिपाल ॥^३

राजभोग-सेवा का समय दिन के दस बजे से मध्याह्न बारह बजे तक का है । छाक तथा राजभोग सबधी अधिकांश पदो मे गोविंदस्वामी ने प्रखर दुपहरी में गाए जाने वाले सारंग राग का ही प्रयोग किया है । यथा —

राग सारंग

छाक पठई जसुमति रानी ।

अहो गोपाल लाल कित हो जु जब सुनी यह बानी ॥

अहो सखा छाक ले आवहु गालनि सों रति मानी ।

सघन कुंज में मिली जाइ और कीनों मन मानी ॥

टेरत सखा भोजन कौँ बैठे प्रीति जो अंतर जानी ।

‘गोविंद’ प्रभु पिय सब रस भोगी कमलनेन सुखदानी ॥^४

१ गोविंदस्वामी, काँकरौली, पृ० १०७, पद सं० २२३

२. वही, पृ० १२६, पद सं० २८२

३. वही, पृ० ११०, पद सं० २३३

४. वही, पृ० १२६, पद सं० २८५

संध्या समय गोग्वाल सहित वन से आगमन का वर्णन कवि ने संध्याकालीन गेय राग गौरी में किया है -

राग गौरी

आवत बन तें चारे घेनु ।
सखा संग झुति बवत मधुपगन मुदित बजावत बेनु ॥
अमृत मधुर धुनि पूरत खवननि उठि धाई सकल तजि ऐनु ।
हुद लगाइ ब्रजेस्वर अंचल पट पोंछत मुख रेनु ॥
उन मर्दन मज्जन करवावति भूषन पीत बसेन ।
'गोविंद' प्रभु खटरस भोजन करि विमल सेज सुख सेन ॥^१

शयन-समय रात्रिकालीन सुषमा का वर्णन रात्रिकालीन गेय राग केदारा में किया गया है -

राग केदारा

तेरो मुख प्यारी जैसो सरद ससी ।
दसन ज्योति जुन्हाई बचन सीतलताई अमृतहास सुहाई बोलत नैन मसी ।
कस्तूरी तिलक भाल रति लंक छवि नछत्र मालमनि मंगल सी ।
'गोविंद' प्रभु नंदसुवन चकोर बर पान करत वर मनमथ तापनसी ॥^२

इसी प्रकार गोविंदस्वामी की प्रायः समस्त पदावली रस-राग और समय-सिद्धांत की कसौटी पर खरी उतरती है ।

छीतस्वामी

श्री कृष्ण की वन्दना करते हुए छीतस्वामी कहते हैं -

राग रामकली

नवाउँ शीश रिभाऊँ लालै आयो शरण यह जो प्रयोजन ।
गाऊँ श्री बल्लभ नंदन के गुण लाऊँ सदा मन अंग सरोजन ॥
पाऊँ प्रेम प्रसाद ततछिन गाऊँ गोपाल गहे चित चोजन ।
छीतस्वामी गिरधरन श्री विठ्ठल छवि पर वारूँ कोटि मनोजन ॥^३

रामकली राग भैरव-ठाट से उत्पन्न होता है । भैरव-ठाट से उत्पन्न समस्त रागों में भक्ति, त्याग, दैवी उपासना, प्रार्थना तथा अहंत्याग की भावना निहित रहती है । उनके

१. गोविंदस्वामी, काँकरौली, पृ० १५१, पद सं० ३६२

२. वही, पृ० १८१, पद सं० ४६६

३. हस्तलिखित पद-संग्रह छीतस्वामी, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० ५२

विषय धार्मिक, गहन, रहस्यमय और बुद्धि को प्रकाश देने वाले होते हैं।^१ भैरव-ठाट का राग होने के कारण रामकली में भी ये गुण पाये जाते हैं। कवि इस पद के भावों के अनुसार अपने आपको भगवान की भक्ति में लीन कर देना चाहता है। कृष्ण के चरणों में नतमस्तक होना, श्याम की रूप-माधुरी का पान करना, गोपाल की छवि का गुणगान करना तथा मनमोहन की माधुरी से अपने हृदय को प्रकाशित करना—ये ही पद में वर्णित विषय हैं। रामकली में गाये गये इस पद में भक्तिरस की स्रोतस्विनी बह रही है जो कि राग के रस, रूप, तथा भावों से पूर्णतया साम्य रखती है।

छीतस्वामी ने अपने पदों में जिस समय अथवा जिस समय से संबंधित दृश्यों का वर्णन किया है उसी के अनुकूल राग-रागिनियों की सृष्टि की है। यथा—

राग पूर्वी

गायन के पाछे-पाछे नटवर वपु काछे मुरली बजावत आवत है री मोहन ।

अति ही छबीले पग, धरनी धरत, डगमग उपजत मग लागे जिय सोहन ॥

खिरक निकट जान, आगे धरत स्याम ठठकी गाय लागीं सब गोहन ।

छीतस्वामी गिरिधारी विट्ठलेश वपुधारी आवत निरखि-निरखि गोपी लागी जोहन ॥^१

छीतस्वामी ने इस पद में गायों को चराकर, बोंसुरी बजाते हुए सायंकाल के समय लौटते हुए कृष्ण की सुषमा का वर्णन किया है और पद को राग पूर्वी में गाया है। पूर्वी राग सायंकाल का राग है।^१ इसका वादी स्वर गाधार है। गाधार के अधिक प्रयोग से इसका स्वरूप सायंकाल बहुत मधुर प्रतीत होता है। कवि ने इस पद को पूर्वी राग में गाकर संगीत के समय-सिद्धांत के ज्ञान का सुंदर परिचय दिया है।

1. "In all these melodies there is a great spirit of devotion, renunciation, Divine praises, prayers, self abnegation and annihilation. The themes are highly devotional, mystic, philosophic and soul stirring."

Sangit of India, Atiya Begum P.75.

२. हस्तलिखित पद-संग्रह छीतस्वामी, डा० दीनदयालु गुप्त. पद सं० २४

३. मृदू रिधौ मध्यमौ द्वौ वादिसंवादिनौ गनी ।

पूर्वी रागः सायमुक्त पूर्णारोहावरोहणः ॥

राग-चंद्रिका, पृ० ७, श्लो० ७६

निसौ रिगौ मगौ मपौ घपौ मगौ मगौ रिसौ ।

संपूर्णा पूर्विका सायं गांशा मध्यभूषिता ॥

अभिनवरागमंजरी, पृ० २०, श्लो० ६४

पूर्वारागः सकलविदित. कोमलाभ्यां रिधाभ्यां ।

मध्यस्तीव्रो मृदुरपि सदैवात्र तीव्रौ गनी स्तः ॥

गों वाद्यत्र प्रविलसति तत्साहचर्ये निषादः ।

संपूर्णोऽसौ सरसविबुधैः सायमेव प्रगीतः ॥

रागकल्पद्रुमांकुर, संगीतकौमुदी, भाग १, विक्रमादित्यसिंह निगम, पृ० ६१-६२

इसी प्रकार रात्रि भर भगवान के विरह में सनप्त हुआ कवि प्रातःकाल कृष्ण के दर्शनो का आग्रह प्रातःकालीन राग भैरव ही में करता है -

भोर भए नीको मुख हंसत देखाइए ।
 रात के दरश के बिछुरे दोउ पलक मेरे
 बारि फेरि डारौं कै नैक नैनन सिराइए ॥
 कोमल उन्नत बाहु ऊपर अमित भाव मेरी
 तेरी छाति छवि अधिक बढ़ाइए ।
 छीतस्वामी गिरधर सकल गुणनिधान
 कहा कहू मुख करि प्राण ही ते पाइये ॥^१

बरसात के दिनो में रिमझिम बूँदे बरसती है । घनघोर बादलो के गर्जन तथा बिजली की चमक से चौक कर श्याम जग जाते हैं । नयनो में दर्शनो की अभिलाषा लिए द्वार पर प्रतीक्षा में व्याकुल खड़ी गोपियाँ कृष्ण के रूप-दर्शन का पान कर आनंदित हो उठती हैं । छीतस्वामी का कवि हृदय भी इस अनुपम सुख का अनुभव कर वर्षा ऋतु में गाए जाने वाले ऋतु-राग मल्हार में गा उठता है -

राग मल्हार

बादर भूम-भूम बरसन लागे ।
 दामिनी दमकत, चौंकि चमकि स्याम, घन की गरजि सुन जागे ॥
 गोपी जन द्वारे ठाड़ों, नारी-नर मीजत, मुख देखति अनुरागे ।
 छीतस्वामी गिरधरनश्री विट्ठल, ओत प्रोत रस पागे ॥^१

वसत ऋतु, उसके उपकरणो तथा उससे संबंधित केलि का वर्णन छीतस्वामी राग वसंत में ही करते हैं -

राग वसंत

आयो ऋतुराज साज पंचमी बसंत आज,
 बौरै द्रुम अति अनूप अम्ब रहे फूली ।
 बेली पट पीत माल, सेत पीत कुसुम लाल,
 उड़वति, सब स्यामभाम भँवर रहे झूली ।
 रजनी अति भई स्वच्छ, सरिता सब विमल पच्छ,
 उड़गन पति अति अकास बरखत रस मूली ।

१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २६८, पद सं० २०

२. हस्तलिखित पद-संग्रह छीतस्वामी, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० १

जली सती सिद्ध साध जित तिततें उठे भाग,
 बिमन सभी तपसी भए मुनि मन गति भूली
 जुबति जूथ करत केलि, स्याम सुखद सिन्धु भेलि,
 लाज लोक दई पेलि, परसि पगन तूली ।
 बाजत आवत उपंग बांसुरी, मृदंग, चंग,
 यह सब सुख 'छीत' निरखि, इच्छा अनुकूली ।'

पद में वर्णित 'रजनी अति भई स्वच्छ' तथा 'उड़गनपति अति आकास' शब्दों से यह स्पष्ट सकेत मिलता है कि प्रस्तुत पद में वसंत ऋतु की रात्रिकालीन सुषमा का गायन किया गया है । यो तो वसंत राग का गायन वसंत ऋतु में सर्वदा ही किया जाता है किन्तु शास्त्रीय दृष्टि से वसंत राग का गायन रात्रि के समय ही अधिक उपयुक्त है ।^१ इससे सिद्ध होता है कि छीतस्वामी को शास्त्रीय संगीत का विधिवत् ज्ञान था ।

गदाधर भट्ट

गदाधर भट्ट का राग मलार में एक पद है —

राग मलार

सुखद बृंदावन सुखद यमुना तट सुखद कुंज भवन रच्यो है हिंडोरौ ।
 सुखद कलपतरु सुखद फलफूल सुखद वहति सीतल पवन भकौरौ ।
 सुखद रंगीले संग सुखद रंगीली राधा सुखद करत केलि रतिपति जोरौ ।
 सुखद सखी भुलावै, सुखद गीत गावै सुखद गरजि बरषत थोरौ थोरौ ।
 सुखद हरित भूमि सुखद बृंदनि रंग सुखद कोकिला कल मोर चकौरौ ।
 सुखद बजावै वेनु सुजस सुनि सुखद गदाधर चित्त कौ चोरौ ।^१

१. हस्तलिखित पदसंग्रह, छीतस्वामी, दीनदयालु गुप्त, पद सं० ५०

२. वसंततौ गेयो मृदुलऋषभस्तीव्रसकलः ।

पहीनो मद्द्वंद्वः समगपुनरावृत्तिरुच्चिरः ॥

संवादी मामात्योऽप्यहनि निशिचाव्याहृत गतिः ।

स्थितस्तारे षड्जे स जगति वसंतो विजयते ॥

रागकल्पद्रुमांकर, पृ० २३

सगौ मधौ रितौ रिश्च निधौ पमौ गमौ चगः ।

निमौ गमौ गरी सश्च द्वासंती सांशिका निशि ॥

अभिनवरागमंजरी, पृ० २१

“शास्त्र-दृष्टि से वसंत राग गाने का समग्र रात्रि का अंतिम प्रहर ठीक है ।”

हिन्दुस्तानी संगीत-पद्धति क्रमिक पुस्तक मालिका, चौथी पुस्तक, श्री विष्णुनारायण भातखंडे,

पृ० ५३

३. श्रीगदाधर भट्ट जी महाराज की बानी, बालकृष्णदास जी की प्रति, पत्र सं० ३०, पद सं० ७

पद में संयोग शृंगार का वर्णन किया गया है। वृंदावन के कुज-कछारों में राधा-कृष्ण झूल रहे हैं। प्रेम में विभोर गोपियाँ गीत गाकर झुला रही हैं। मन्द ममीर वह रही हैं। वृक्ष, फल, फूल और पत्र प्रफुल्लित होकर झूम रहे हैं। ऐसे समय में रिमझिम-रिमझिम बूंदें अत्यधिक सुहावनी प्रतीत हो रही हैं। वर्षा का आगम देखकर मयूर मस्न हो नृत्य कर रहे हैं। कोकिला और चकोर की हर्षित ध्वनि चारों ओर व्याप्त हो रही है। कवि ने स्पष्ट रूप से वर्षा ऋतु के उस सुहावने समय का वर्णन किया है जब कि नायक-नायिका के मिलन के फलस्वरूप सम्पूर्ण वातावरण आनंद, हर्ष, उल्लास और प्रेममय दीख रहा है। कवि ने इस प्रकार के भावों का गायन मल्हार राग में किया है। जैसा कि पूर्व भी कहा गया है राग मल्हार प्रेम, आनंद और हर्ष का प्रतीक है तथा वह वर्षा ऋतु में गाया जाता है। मल्हार राग का जो चित्र है उसमें भी संयोग अवस्था चित्रित की गई है। रिमझिम बूंदों के कारण मोर प्रफुल्लित दिखाए गए हैं।^१ कवि का राग मल्हार में गाया हुआ पद भी इन्हीं भावों से परिपूर्ण है। अतः उनके द्वारा राग मल्हार में उक्त पद का गायन सार्थक है।

कवि का एक अन्य पद है जो राग वसंत में गाया गया है —

राग वसंत

देखो प्यारी कुंजविहारी मूरतिवत वसंत ।
मोरी तरुण तरुलता तन मैं मनसिज रस वरसंत ॥
अरुण अधर नव पल्लव शोभा बिहसनि कुसुम विकाश ।
फूले विमल कमल से लोचन सूचित मन को हुलास ॥
चलपूर्ण कुन्तल अलिमाला मुरली कोकिल नाद ।
देखीयति गोपीजन बनराई मुदित मदन उनमाद ॥
सहज सुवास स्वास मलयानिल लागत सदानि सुहायौ ।
श्री राधाभाधवी गदाधर प्रभु परसत सुखपायौ ॥^२

पद में राधाकृष्ण की वसंत ऋतु की क्रीड़ा का वर्णन किया गया है। सम्पूर्ण वन सुन्दर पुष्पों से विभूषित है। पेड़ों पर नवीन पल्लव आ गये हैं। कृष्ण के रूप-सौंदर्य का पान करके गोपियाँ उन्मत्त हो रही हैं। कवि ने इस राधा-कृष्ण के वसंत-विहार का वर्णन वसंत ऋतु में गाये जाने वाले राग वसंत ही में किया है जो सामयिक है। साथ ही वसंत ऋतु का जो चित्र प्राप्त हुआ है उसमें नायक-नायिका की संयोग अवस्था चित्रित की गई है।^३ सखियों उन्माद में लीन होकर मृदंग, मँजीरे आदि द्वारा अपने हर्ष को प्रकट कर रही हैं। विकसित पुष्प तथा वृक्षों के पत्ते आनन्द के प्रतीक हैं। वसंत राग के चित्र के द्वारा संयोग, प्रेम और

१. राग मल्हार, चित्र सं० ५

२. श्रीगदाधर भट्ट जी महाराज की बानी, बालकृष्णदास जी की प्रति, पत्र सं० २४

पद सं० १

३. राग वसंत, चित्र सं० १०

उल्लास की व्यंजना हो रही है। प्रस्तुत पद में राधाकृष्ण गोपियों के मिलन, उल्लास, हर्ष तथा वसंत ऋतु से संबंधित भावों का वर्णन होने के कारण ही उसे राग वसंत में गाया गया है।

रस और राग-सिद्धांत के साथ ही गदाधर जी ने सदैव समय-सिद्धांत का पालन भी अपने पदों में किया है। गौरी राग सायकालीन राग है। इसी कारण कवि गोधूलि के समय ग्वालबाल सहित कोलाहल करते, गौये चरा कर लौटते हुए तथा धूलधूसरित अंगों से परिपूर्ण कृष्ण के सौंदर्य का वर्णन उसी समय के उपयुक्त राग गौरी में करता है—

राग गौरी

आजु ब्रजराम कौं कुवर बनते सखी देखि आवत मधुर अधर रंजित वेनु ।
मधुर कल गान निजु नाम सुनि श्रवन युत परम प्रमुदित वदन फेरि हूकति धेनु
महर्षि घूर्णित नेन मंद विहसति बेंनु कुटिल अलकाबलि ललित गोप पद रेनु ।
ग्वाल बालनि जाल करत कोलाहलनि संग दलताल धुन रचत चैन ।
मुकुट की लटक अह चटक पटपट प्रात प्रगट अंकुरि गोपी निकर मन मैन ।
कहि गदाधर जुयहण्याइ ब्रज सुन्दरी बिमल वनमाल के बीच चाहति एनु ।^१

तथा —

देखि री आवत गोकुल चंद ।
नखसिख प्रति वन वेष विराजत हरत विरह दुख द्वंद ।
आपुन ही जु बनाइ बनाए गायन के पद छंद ।
तेइ मुरली मांभ बजावत मधुर मधुर सुर मद ।
अगनित वृज युवतीन मन बांधत दुहं भौंह दृढफंद ।
पोषत तेन मधुप कुल ए कहि वदन कमल मकरंद ।
सहज सुवास पास नहि छांडत गोप गाइ अलिवंद ।
अंग अंग बलि जाइ गदाधर मूरति में आनंद ॥^१

इसी प्रकार चन्द्रमा की विहंसती ज्योत्स्ना में रास-नृत्य का वर्णन कवि रात्रिकालीन गेय राग हमीर में करता है—

राग हमीर

करत हरि नृत्य नवरंग राधा संग लेत नवगति भेद चर्चरी ताल के ।
परस्पर दरस समस्त भए तत्त थेई थेई वचन रचित संगीत सुर साल के ।

१. श्रीगदाधर भट्ट जी महाराज की बानी, बालकृष्णदास जी की प्रति, पत्र सं० २१, पद

२. वही, पत्र सं० २२, पद सं० २३

फरहरत वरह वरंहरत उरहार भरहरत भुमरंवर विमल वन मालके ।
 धिसित सित कुसुम सिरह सत कुंतल मनौ लसत कल भलमलत स्वेद कन भाल के ।
 अंग अंगनि लटक मटक भंगुर भौह पटक पटतार कोमल चरन चाल के ।
 चमकचल कुंडलनि दमक दसनावली विविध व्यज भाव लोचन विशाल के ।
 बजत अनुसार दमदम मृदंग निनाद भ्रमक झकार किकिनी जान के ।
 नील नव जलद में तड़ित तडफति मनौ यों विराजत प्रिया पाम गोपाल के ।
 ब्रज जुवति जूथ अगनित वदन चद्रमा चंद्र भयौ मंद उद्योत तिहि काल के ।
 मुदित अनुराग सब राग रागिनि तान मान गतगर्व रमादि सुरबाल के ।
 भगन चरस गनरस मगन वरषत फूल बारि डारत तन जतन भरि थाल के ।
 एक रसना गदाधर न वरनत बनै चरित अद्भुत कुंवर गिरिधरन लाल के ॥'

इसी प्रकार गदाधर जी के अन्य पदों में भी रस-राग तथा समय-मिह्रात का उचित रीति से निर्वह हुआ है ।

सूरदास मदनमोहन

वर्षाकालीन भावों का चित्रण करता हुआ कवि गाता है —

राग मलार

प्रीतम प्यारी राजत रंग महल ।
 गरजि गरजि रिमझिम रिमझिम,
 बूंदनि लाग्यो बरसनि घन ।
 बोलत चातक मोर दामिनी दमकि,
 आवैं भूमि बादर अबनि परसन ।
 तैसी हरियारी सावन मन भावन,
 आनंद उर उपजावन इन्द्र-वधू-बरसन ।
 'मदनमोहन' प्रिया संग गावत 'राग मलार',
 ललित लता लागी सुनि-सुनि सरसन ।'

कवि ने यह पद राग मल्हार में गाया है । उसने इस बात पर विशेष महत्व दिया है कि ऐसे सावन के महीने में जब कि घनघोर बादल उमड़ रहे हैं, बिजली चमक रही है, रिमझिम पानी बरस रहा है, चारों ओर की हरियाली नेत्रों को लुभा रही है और चातक तथा मोर ने रट लगा रखी है 'राग मल्हार' गाया जा रहा है ।

राग मल्हार वर्षा के दिनों में गाया जाता है । मल्हार राग में वर्षा, बादल तथा

१. श्री गदाधर भट्ट महाराज की बानी, बालकृष्णदास जी की प्रति, पत्र सं० २३-२४, पद सं० ३

वर्षा से उत्पन्न आनंद आदि भावों का मधुर गायन किया जाता है। मल्हार राग का जो चित्र प्राप्त होता है^१ उसमें भी चारों ओर का वातावरण भयानक तथा अंधकारमय चित्रित किया गया है, आकाश पर काले बादल छाये हुए हैं, बिजली चमक रही है तथा बादलों की कड़क से घन-गर्जन हो रहा है।

कवि ने भी अपने पद में इन सब विशेषताओं का उल्लेख किया है। अंधकार छाया हुआ है, बिजली चमक रही है और बादल उमड़-धुमड़ कर बरस रहे हैं जो हृदय को प्रफुल्लित करते हैं। वास्तव में कवि का पद मल्हार राग के सब लक्षणों से युक्त है।

सूरदास मदनमोहन जी का एक पद है —

राग हिंडोल

भूलत जुग कमनीय किसोर सखी चहुँ ओर भुलावत डोल ।
 ऊँची ध्वनि सुन चक्रित होत मन सब मिल गावत 'राग हिंडोल' ।
 एक वेष एक वयस एक सम नव तरुनी हरनी द्विग लोल ।
 भाँति-भाँति कुंचकी कसे तन वरन वरन पहरें बलि चोल ।
 वन उपवन द्रुमबेली प्रफुल्लित अंब मोर पिकनि कर कलोल ।
 तैसे ही स्वर गावत ब्रजवनिता भूमक देख लेत मनमोल ।
 सकल सुगंध संबार अरगजा आई अपने-अपने टोल ।
 एक तक पिचकारिन छिरकत एकभरे भर कनक कचोल ।
 कबहुँ स्याम पीय उतर डोलते कौतुक हेत देत भूकभोल ।
 तब प्रिया डर भरि स्वास कंपतन विरम म्रिदु बोल ।
 गिरत तरौना गह्यो स्याम कर लवन देन मित छुअत कपोल ।
 तब प्रिय ईषद मुखक मंद हस वक्रचिते कर मुंह सलोल ।
 भेरि भाँभ दुंदुभी पखावज औ डफ आवज बाजत डोल ।
 आए सकल सखा समूह गुर हो हो होरी बोलत बोल ।
 रत्न जटित आभूषण दीने मुक्ताहार अमोल ।
 सूरदास मदनमोहन प्यारे फगुआ दे राख्यो मन ओल ॥^२

प्रस्तुत पद में कृष्ण की हिंडोल-लीला का वर्णन किया गया है। 'सब मिल गावत राग हिंडोल' से स्पष्ट है कि हिंडोल राग गाया जा रहा है। हिंडोल राग राधा-कृष्ण के

१. राग मल्हार, चित्र सं० ५

२. कीर्तन-संग्रह, भाग २, बसंत और धमार के कीर्तन, पृ० २४३

झूला-उत्सव से संबंधित माना जाता है ।' हिंडोल राग का जो चित्र^१ मिला है उसमें कृष्ण झूले पर सुशोभित है । उनको चारो ओर से गोपियों ने घेर रखा है । अलंकृत वेप भूषा से सुसज्जित गोपियाँ कृष्ण को हिंडोला झुला रही हैं और गा रही हैं । हिंडोल राग सयोग श्रृंगार, प्रेम तथा हर्ष का प्रतीक है ।^२

कवि का उपर्युक्त पद भी इसी भाव का है । चारो ओर संयोगमय वानावरण है । एकांत स्थल, वन, उपवन, शीतल मंद सुगन्धित ममीर, मोर तथा पिक का शोर आदि प्रेम को और भी उद्दीप्त कर रहे हैं । प्रेम में मतवाली गोपियाँ कृष्ण को झूला झुला रही हैं । सूरदास मदनमोहन ने झूलन उत्सव से संबंधित सयोग श्रृंगार के इस पद को राग हिंडोल में गाकर यह सिद्ध कर दिया कि वे एक कुशल कवि-मगीनज थे ।

कृष्ण को जगाने के लिये कवि प्रभाती गाता है —

राग प्रभाती

स्याम लाल प्रात भयो, जागौ बलि जाऊँ ।
चुटिया सुरभाय बीच सुमन हौं गूथाऊँ ॥
उगत सूर्य ज्योति भई कुलहिरी बनाऊँ ।
पाय बांधि धूंधरू सु चालिबो सिखाऊँ ॥
'सूरदास मदनमोहन' गुन तिहारौ गाऊँ ।
हरखि निरखि गोविंद छवि जीवन-फल पाऊँ ॥^३

प्रभाती प्रात काल के समय गाई जाती है । प्रभाती भक्ति रस की रागिनी है जो

1. "Hindola : It was later affiliated with the jhulana festival of the Radha Krishna cult, a popular religious festival of the North West."

The Laud Ragamala Miniatures, Page 36.

२. राग हिंडोल, चित्र सं० ११

3. "In form it is like Krishna, the god of love squatting on a Hindola, the mystic golden swing ..encircled by gaily dressed Gopis (maidens) who are swinging him in rhythm with the motion of the universe. The liquid depths of his eyes are brimful of mirth and love."

Sangit of India, Atiya Begum, Page 64

"He is seated on the swing usually playing a musical instrument and surrounded by his Gopis (village girls, the friends of his youth), who swing him to the accompaniment of the music."

The Laud Ragamala Miniatures, Page 36.

४. वाणी श्री श्री सूरदास मदनमोहन की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ४, पद सं० १०

हृदय पर गहरा प्रभाव डालती है।^१ पूरा पद भक्ति रस से ओत-प्रोत है। उसमें प्रातःकाल से संबंधित उपकरणों का वर्णन किया गया है। इसी कारण कवि ने प्रभाती का गायन किया है।

सूरदास मदनमोहन का एक पद भैरव राग में है —

राग भैरव

मधु के मतवारे स्याम खोलौ प्यारे पजकै ।
 सीस मुकुट लटा छुटी और छुटी अलकै ॥
 सुर नर मुनि द्वार ठाढ़े दरस हेतु किलकै ।
 नासिका के मोती सोहैं बीच लाल ललकै ॥
 कटि पीताम्बर मुरली कर श्रवन कुंडल भलकै ।
 सूरदास मदनमोहन दरस देहौ भल कै ॥^२

कवि कृष्ण को प्रातःकाल जगा रहा है। कृष्ण के दर्शन के लिए सुर, नर, मुनि आ गए हैं और कृष्ण अभी सो ही रहे हैं अतः कवि आग्रह करता है कि श्याम उठें और अपने भक्तों को दर्शन दे। पद में प्रातःकाल का ही वर्णन किया गया है जो राग के समय से मेल खाता है।

सूरदास मदनमोहन के अन्य पद भी प्रायः राग-रस तथा समय-सिद्धान्त की कसौटी पर कसे जाने पर खरे उतरते हैं।

स्वामी हितहरिवंश

श्री स्वामी हितहरिवंशजी ने राधा कृष्ण की युगल उपासना की है अतः इनके पदों में राधा-कृष्ण के विहार और प्रेमलीला का शृंगारिक वर्णन तथा उस भाव की अनुभूति का आनंद वर्णित है। कवि राधा-कृष्ण की केलि-क्रीडा का वर्णन करते हुए कहता है —

राग विभास

आजु प्रभात लता मंदिर में, सुष बरषत अति जुगलवर ।
 गौर श्याम अभिराम रंग-रंग भरे, चटक लटक पग धरत अवनि पर ।
 कुच कुमकुम रंजित मालावलि, सुरत नाथ श्रीश्याम धामवर ।
 प्रिया प्रेम अंक अलंकृत चित्त, चतुर सिरोमणि निजकर ।

1. Prabhat or Prabhavati is a Bhakti Marg, a highly devotional melody full of earnest and pathetic pathos."

Sangit of Indis, Atiya Begum, Page 74.

२. कीर्तन-संग्रह, भाग ३, नित्यपद के कीर्तन, पृ० १६, पद सं० १६

दम्पति अति अनुराग मुदित कल, करत मन हरत परस्पर ।

जै श्री हित हरिवंश प्रसंग परायन, गाइन अलि सुर देत मधुरतर ।^१

तथा —

प्रात समय दोऊ रस लम्पट सुरति युद्ध जय युत अति फूल ।

श्रम बारिज घन बिन्दु वदन पर भूषण अंग-अंग प्रतिकूल ॥

कछु रह्यो तिलक शिथिल अलकावलि वदन कमल पर अलिकूल मूल ।

हितहरिवंश मदन रंग रंगि रहे नयन बैन कटि शिथिल दुकूल ॥^२

तथा —

आजु तो युवती तेरी वदन आनंद भरचौ पिय के संगम के सूचत सुख चैन ।

आलस बलित बोल सुरंग रंगे कपोल बिथकित अरुण उनीदे दोऊ नैन ॥

रुचिर तिलक लेस कीरत कुसुम केस शिर सीमन्त भूषित मानौ तैन ।

करुणाकर उदार राखत कछु न सार असन वसन लागति जब दें ॥

काहे को दुरत भीर पलटे पीतम चोर वंश किये श्याम सखी शत मन ।

गलित उरसि माल शिथिल किंकिणी जाल हितहरिवंश लतागृह सैन ॥^३

तीनों पदों में राधाकृष्ण, दम्पति की शृंगार केलि-लीला का वर्णन राग विभास में किया गया है । विभास राग संयोग रस का राग है ।^४ अतः कवि का यह वर्णन राग विभास में करना उचित ही है । 'आजु प्रभात लता मंदिर में' तथा 'प्रात समय दोऊ रस लम्पट' से विदित होता है कि कवि प्रात काल का वर्णन कर रहा है । विभास राग प्रात काल गाया जाता है । अतः इन पदों में कवि ने रस-राग तथा समय-सिद्धांत का पूर्णतया पालन किया है ।

वसंत ऋतु के राग-रंग का वर्णन कवि वसंत राग ही में करता है —

राग वसंत

मधुरित बृदावन आनंद न थोर,

राजत नागरी तव कुशल किशोर ।

जूथिका जुगल रूप मंजरी रसाल,

विथकित अलि मधुमाधवी गुलाल ।

चंपक बकुल कुल विविध सरोज,

केतकी मेदिनी मद मुदित मनोज ।

रोचक रुचिर बहें त्रिविध समीर,

मुकलित नूतन दित पिक कीर ।

१. चौरासी पद, हितहरिवंश, (प्रयाग संग्रहालय), प्रति सं० ८५/२१६, पद सं० ५

२. वही, पद सं० ३

३. वही, पद सं० ४

४. देखिए इसी अध्याय में पूर्व दिशा द्वारा गोविंद स्वामी का प्रयाग तथा रागिनी विभास चित्र सं० ६

पावन पुलिन घन मंजुल निकुंज,
 किशलय सयन रचित मुख पुंज ।
 मंजीर मुरज डफ मुरली मृदंग,
 बाजत उर्पंग वीणा वर मुख चंग ।
 मृग मद मलयज कुंकुम अबीर,
 चंदन अगर शत सुरंगित चीर ।
 गावत सुंदर हरि शरस धमारि,
 पुलकित खग मृग बहत न बारि ।
 जै श्री हितहरिवंश हंस हंसिनी समाज,
 जैसे ही करौऊ मिली जुग-जुग राज ॥^१

इसी प्रकार वर्षा ऋतु से संबंधित भावों का गायन हितहरिवंश जी ने वर्षा ऋतु के राग मल्हार में किया है —

राग मल्हार

नयो नेह नवरंग नयो रस नवल स्याम वृषभान किशोरी ।
 नवपीतांबर नवल चूनरी नई-नई बूंदन भीजत गोरी ॥
 नव वृंदावन हरित मनोहर नव चातिक बोलत मोर मोरी ।
 नव मुरली जु मल्लार नई गति श्रवन सुनत आये घन घोरी ।
 नवभूषण नव मुकट विराजत नई-नई उरप लेत थोरी-थोरी ।
 जै श्री हितहरिवंश असीस देत मुख चिरंजीवो भूतल यह जोरी ॥^१

रात्रि-जागरण के फलस्वरूप प्रातःकाल राधिका के नेत्र अरुण तथा आलस्यमय हो रहे हैं । इन नयनों के सौंदर्य का वर्णन कवि प्रातःकाल गेय बिलावल राग में करता है —

राग बिलावल

अति ही अरुण तेरे नयन नलिन री ।
 आलस युत इतराय रंगमगे भये निसि जागरन खिन मलिन री ।
 सिथिल पलक में उठति गोलक गति बिधि यौ ओहन मृग सकत चलिन री ।
 जै श्री हितहरिवंश हंस कलगामिनि संभ्रम देत भवरनि अलिन री ॥^१

किन्तु कवि के कुछ पदों में समय-सिद्धान्त के पालन का अभाव भी मिलता है । एक पद है देखिये —

-
१. चौरासी पद-हितहरिवंश, प्रति सं० ३८/२१५ प्रयाग-संग्रहालय, पद सं० ८
 २. वही, पद-नं० ५४
 ३. वही, पद सं० ८

राग सारंग

सरद विमल नभ चन्द विराजै । मधुर मधुर मुरली कल बाजै ॥

अतिराजत घनश्याम तमाला । कंचन केलि बनी ब्रज बाला ॥^१

पद की पक्तियों से स्पष्ट है कि कवि रात्रिकालीन सुपमा में कृष्ण की क्रीड़ा का वर्णन कर रहा है । निर्मल आकाश में चन्द्र अपनी ज्योत्स्ना विकीर्ण कर रहा है और कृष्ण की मुरली मधुर स्वर में बज रही है । कवि इस पद में रात्रिकालीन भावों का उद्घाटन कर रहा है । उस ने इस पद को राग सारंग में गाया है । राग सारंग दिन के समय गाया जाता है ।^१ अतः रात्रिकाल का वर्णन सारंग राग में शास्त्रीय दृष्टि से अनुपयुक्त है । संभव है संग्रहकर्ताओं के द्वारा यह पद राग सारंग के अन्तर्गत रख दिया गया हो क्योंकि इनके समान पद संग्रहकर्ताओं के संग्रहों में विभिन्न रागों में मिलते हैं ।^१

हितहरिवंश जी ने रागों के गुणों की ओर भी इंगित किया है —

राग तोड़ी

आजु मेरे कहें चलो मृग नैनी ।^१

कवि ने इस पद का गायन तोड़ी रागिनी में किया है । तोड़ी की विशेषता है कि

१. चौरासीपद, हितहरिवंश, प्रति सं० ३८।२१५, प्रयाग-संग्रहालय, पद सं० २४

२. देखिए इसी अध्याय के अन्तर्गत सूरदास का प्रसंग ।

३. “जोई जोई प्यारी करें सोई सोई मोहे भावे” अष्टछाप और वल्लभसम्प्रदाय में यह पद राग विभास में दिया गया है ।

अष्टछाप और वल्लभ-सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, भाग १, पृ० ६७ संगीतरागकल्पद्रुम में यही पद राग विभास तथा राग देवगंधार दोनों में मिलता है । (देखिए, संगीतरागकल्पद्रुम, द्वितीय भाग, पृ० १४१ तथा १८३) संगीतरागकल्पद्रुम में हितहरिवंश जी के निम्नलिखित एक समान ही पद दो विभिन्न रागों में भी मिलते हैं । यथा —

राग विभास

(क) आजु प्रभात लता मंदिर में सुख वर्षत अति निरखि युगलवर ।

(ख) जोई-जोई प्यारी करे सोई-सोई मोहि भावे ।

(ग) प्रात समय दोऊ रस लम्पट सुरति युद्धजय युत अति फूल ।

(घ) आज तो युवती तेरो वदन आनंद भयो ।

संगीत-राग-कल्पद्रुम, द्वितीय भाग, पृ० १४१, और पृ० १८३ पर पुनः ये ही पद राग देवगंधार के अंतर्गत दिए हैं ।

४. चौरासी पद-हितहरिवंश, प्रति सं० ३८/२१५, प्रयाग-संग्रहालय, पद सं० १६

उसके गायन से मृग आकर्षित हो कर चले आते हैं ।^१ तोड़ी रागिनी का जो चित्र प्राप्त है उसमें भी वीणा-वादन से आकर्षित मृग-शावको को दिखाया गया है ।^२ तोड़ी रागिनी की इस विशेषता की ओर संकेत करने के लिए ही हितहरिवंश जी ने तोड़ी में गाये गये इस पद में 'मृगनैनी' शब्द का सार्थक प्रयोग किया है ।

व्यास जी

राधा-कृष्ण की युगल केलि का वर्णन करते हुए कवि व्यास जी कहते हैं -

राग मारू

आजु अति कोपे स्यामा-स्याम ।

बीर खेत वृंदावन दोऊ, करत सुरत-संग्राम ॥

मर्मनि कंचुकी-बर्म, सुदृढ़ कुच चर्मनि, लट करवाल ।

अंग-अंग चतुरंग सैन (वर), भूषण-रव-दुंदुभि-जाल ॥

गौर-स्याम बानैत बने, निजु बिरदावल प्रतिपाल ।

अचल चंचल धुजा-पताका, (छुबि) केस चमर बिकराल ॥

भौंह-धनुष ते छूटत चहुँ दिसि, लोचन बान बिसारे ।

भेदत हृदय-कपाटनि निर्दय, तोवर उरज अन्यारे ॥

दसन-शक्ति नख सूलनि बरषति, अधर कपोल बिदारे ।

घूंघट-घुघी, मुकुट, टोपा, कबची, कंचुक भये न्यारे ॥

जीती नागरि, हारे मोहन, भुज सकट में घेरे ।

पीन पयोधर, हार नितंब प्रहार किये बहुतेरे ॥

प्रनय-क्रोप बोली कैतब, अपराध किये ते मेरे ।

परम उदार 'व्यास' की स्वामिनि, छाँड़ि दिये करि चरे ॥^३

इस पद का गायन राग मारू में किया गया है । जैसा कि पूर्व बताया जा चुका है मारू वीर रस का राग है । प्रस्तुत पद में यद्यपि सयोग शृंगार का वर्णन है किन्तु वह वीर रस की भावना से परिपूर्ण है । राधा-कृष्ण की रति-क्रीड़ा को सुरत-संग्राम का रूप दे कर कवि ने वीर भावना, वीर रस तथा युद्ध से संबंधित उपकरणों का ही प्रस्तुत पद में उल्लेख किया है । वीर भावों से परिपूर्ण होने के कारण ही कवि ने उक्त पद का गायन मारू राग में किया है ।^४

१. दि म्यूजिक ऑफ् इंडिया, पापले, पृ० ६८

२. तोड़ी रागिनी, चित्र सं० १२

३. भक्त कवि व्यासजी, वासुदेव गोस्वामी, व्यास-वाणी, पृ० ३४८, पद सं० ५८८

४. देखिए इसी अध्याय में सूरदास का प्रसंग तथा चित्र सं० ३ रागिनी मारू

पावस, ऋतु की शोभा, मोर, कोयल, खग, पशु, पक्षियों के आनंद, विद्युत की चमक, काली घटा और अँधेरी रजनी आदि वर्षा ऋतु के उपकरणों का वर्णन कवि वर्षाकाल के राग मलार में करता है —

राग मलार

मानौ माई कुंजन पावस आयौ ।
 स्याम घटा देखत उनमद हो, मोरन सोर मचायौ ॥
 दामिनि दमकति, चमकति कामिनि, प्रीतम उर लपटायौ ।
 निसि अँधियारी, दिसि नहिँ सूभति, काजु भयौ मन-भायौ ॥
 डोलत बग बोलत घन-धुनि मुनि, चातक बदन उठायौ ।
 बरषत धुरवा सीतल बूंदनि, तन-मन-ताप बुझायौ ॥
 कुसुमित-धरनि तरनि-तनया तट, चंद बदन सुख पायौ ।
 'व्यास' आस सब ही की पूजी, सरिता सिंधु बढ़ायौ ॥'

वसन-वर्णन कवि वसंत राग में करता है —

राग वसंत

चलि चलहि बूँदावन बसंत आयौ ।
 भूलत फूलनि के भँवरा, मारत मकरंद उड़ायौ ।
 मधूकर, कोकिल, कीर, कोक मिलि, कोलाहल उपजायौ ।
 नाँचत स्याम बजावत, गावत, राधा राग जमायौ ।
 चोवा, चंदन, बूँका, बंदन, लाल गुलाल उड़ायौ ।
 'व्यास' स्वामिनी की छबि निरखत रोम रोम सचु पायौ ।'

तथा —

राग वसंत

खेलति राधिका, गावति बसंत ।
 मोहन संग रंग सों देखति सब सोभा, सुख कौ न अंत ॥
 बाजत ताल, मृदंग, भोंभ, डफ, आवज, बीना, बीन सुकंत ।
 चोवा, चंदन, बूँका, बंदन, साखि गुलाल कुमकुम उडंत ॥
 मोरै आस काम उपजावत, गावत कोकिल मनौ मयमंत ।
 गुंजत मधुप कुंज कुंजनि पर, मंजु रैन मलयज बहत ॥
 गौर-स्याम-तन छींटन की छबि, निरखि बिमोहे कमलाकत ।
 'व्यास' स्वामिनी के बन बिहरत, आनंदित स्ख जीव-जंत ॥'

१. भक्त-कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, व्यास-वाणी, पृ० ३७८, पद सं० ६८१

२. वही, पृ० ३६८, पद सं० ६४६

३. वही, पृ० ३६९, पद सं० ६४९

व्यास जी के पदों में सारंग राग का प्रयोग प्रत्येक अवसर पर मिलता है। प्रातः सेज्याविहार संबंधी पद में सारंग राग का प्रयोग किया गया है -

राग सारंग

बनी बृषभान जान की बेटी ।
निबिड़-निकुंज-कुसुम-पुंजन पर, स्याम-वाम-अंग लेटी ॥
रति निसि जगी सोवत नहिं भोर, किसोर जोर गुजरेटी ।
पियके हिय में जिय ज्यों राजति, नाहु-बाहु-बल भेटी ।
बिहंसि नैननि की सैननि, मनु मनमथ-अनी खरवेटी ।
लोभी लाभ 'व्यास' स्वामिनि, जनु कंचन-रासि समेटी ॥^१

खडिता-प्रसंग में प्रातः काल कृष्ण का वर्णन करते हुए व्यास जी सारंग राग में कहते हैं -

राग सारंग

राख्यौ रंग कौन गोरी सों ।
सुनहु स्याम फबि आइ कितव, तुमहिं लहनों चोरी सों ॥
चदन-बिंदु ललाट इन्दु सम, सिर बंदन रोरी सों ।
अधरनि अजन-रेख न मेष, नैन अरुन तेरी सों ॥
भोर किसोर चोर लौं आये, प्रीति करत भोरी सों ।
सौंहु करत चीन्हें पर कछू बसाइ न बरजोरी सों ॥
नील निचोल प्रगट चोली, भूषन चूरा डोरी सों ।
जानति सब 'व्यास' के स्वामिहिं प्रीति टराटोरी सों ॥^२

शरद की रात्रि में रासोत्सव का वर्णन भी कवि सारंग राग में करता है -

राग सारंग

नाँचति गोरी, गोपाल गावैं ।
कोमल पुलिन कमल-मंडल महँ रास रच्यौ ।
स्यामा स्यामल सखि, मोहन बैनु बजावैं ॥
सरद चाँदिनी, मद पवन बहै दुहँ दिसिफूल जानि परिमल मन भावैं ।
कनक-किंकनी-धुनि सुनि खग-मृग आकर्षत, बन मधु बरषावैं ॥
लटकति लट भुज मुकुट बिराजति ।
पटकति चरन धरनि सों कुमकुमहिं उड़ावैं ॥
उरप तिरुप गति मान बढ़ायौ ।
हस्तक मस्तक भेद जनावैं, अंगनि सरस सुधंग दिखावैं ॥

१. भक्त कवि व्यासजी, वासुदेव गोस्वामी, व्यास-वाणी, पृ० २६६, पद सं० ३०६

२. वही, पृ० ३६४, पद सं० ७३४

रूप राशि गुन-गन की सीवां ।
 भृकुटि बिलास हँसि के प्यारेहि रिभावं ॥
 बिच-बिच कच-कुच परसति हँसि करि ।
 परिरंभन-चुंबन दै रस-सिधु बढ़ावै ॥
 नच रँग कुंज-बिहारी-प्यारी खेलति देखि ।
 जाऊँ बलिहारी यह सुख 'व्यास' भागनि पावै ॥'

हितहरिवंश जी के पदों में सारंग राग का प्रयोग रात्रिकालीन वर्णन में किया गया है। अष्टछाप के तथा अन्य कृष्ण भक्तों ने मध्याह्न समय संबंधी पद सारंग राग में गाए हैं। व्यास जी ने प्रातः तथा रात्रि दोनों समय के वर्णन सारंग राग में किए हैं। व्यास जी के अन्य सभी पद रस-राग और समय की कसौटी पर खरे उतरते हैं। अतः प्रश्न उठता है कि सारंग राग का प्रयोग उन्होंने प्रातः तथा रात्रि दोनों समय क्यों किया। 'कृष्णभक्ति-कालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ' शीर्षक प्रकरण में यह मिश्र किया गया है कि सारंग कृष्णभक्ति-कालीन कवियों का मन में अधिक प्रिय राग रहा है अस्तु ऐसा प्रतीत होता है कि अत्यधिक लोकप्रिय होने के कारण सारंग राग का गायन प्रत्येक समय मान्य था और हर समय के वर्णन सारंग राग में प्रचलित थे। इस दृष्टिकोण से विचार करने पर व्यास जी के सभी पद रस-राग और समय-मिथ्यात के अनुकूल उतरते हैं।

हरिदास स्वामी

हरिदास स्वामी का एक पद राग विभास में है —

राग विभास

आलस भीन री नैन जभांति आछी भाँति सुदेस ।
 करसों कर टेकें अंगुरिनि पेच मानों ससि मडल बैठे अति भाँति सुदेस ।
 मन के हरिवे कों नाहिनें प्यारी कोऊ तो तैन खसिखेत भाँति सुदेस ।
 श्री हरिदास के स्वामी स्यामा छाति सों छाती लगायें अंग-अंग सुदेस ।'

जैसा विभास राग के चित्र संख्या ६ से स्पष्ट है कि यह प्रातः-कालीन गेय संयोग श्रृंगार का राग है, नायक-नायिका रति-क्रीडा में लीन है और प्रातः काल का उदय देखकर कौआ शोर मचाता है जिसका वध करने के लिए नायक तीर चला रहा है। संगीत-ग्रंथों में भी विभास राग का गायन प्रातः काल मान्य है। हरिदास स्वामी ने प्रस्तुत पद में प्रातः काल आलस्य से शिथिल राधा-कृष्ण की संयोग क्रीडा का वर्णन किया है। इसीलिए उन्होंने रस-भाव तथा समयानुकूल राग विभास में उक्त पद को बाँधा है।

१. भक्त कवि व्यासजी, वासुदेव गोस्वामी, व्यास-बाणी, पृ० ३६२, पद सं० ६२४

२. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१/२६६, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पृ० २१, पद सं० २

इसी प्रकार वसंत ऋतु की सुषमा में नवीन पुष्प पल्लवों की शोभा के मध्य विचरण करते हुए गोपी-कृष्ण के हास-विलास, मिलन और सयोग सुख के भावों का वर्णन कवि ने वसंत ऋतु में गाए जाने वाले सयोग शृंगार रस से परिपूर्ण राग वसंत ही में किया है जो पद के भाव, रस और समय के पूर्णतया उपयुक्त है—

राग वसंत

कुंज बिहारी कौ वसंत चलह न देखन जाहि ।

नवनव-नव निकुंज नव पल्लव नव जुवितिनि मिलि मांहि ।

बंसी सरस मधुर धुनि सुनियत फूली अगनि मांहि ।

सुनि हरिदासी प्रेम सौ प्रेमहि छिरकत छैल छुवाहि ।^१

वर्षाकालीन भावों का वर्णन करते हुए हरिदास स्वामी कहते हैं कि आकाश में काली घटा व्याप्त है, कोकिला और पपीहा के स्वरो से सम्पूर्ण वातावरण सगीतमय हो रहा है, मेघ का गर्जन ही मृदंग की सगत है और विद्युत का प्रकाश ही दीप-ज्योति के सदृश्य है। ऐसे सरस वर्षाकाल में कृष्ण मोरो के साथ नृत्य करते हुए राधा को रिक्का रहे है—

राग गौडमल्लार

नाचत मोरनि संग स्याम मुदित स्यामाहि रिभावत ।

तैसी ये कोकिला अलापत पपीहा देत सुर तैसोई मेघ गरजि मृदंग बजावत ।

तैसीये स्याम घटानि सिसीकारी तैसीये दामिनि कौंधि दीप दिखावत ।

श्री हरिदास के स्वामी स्यामा कुंजबिहारी रीझि राधे हंसि कंठ लगावत ।^२

राग गौडमल्लार का गायन वर्षा ऋतु में किया जाता है जब कि आकाश में बादल छाये हों, विद्युत चमक रही हो, हर्षित हो कर मोर नृत्य कर रहे हो और पपीहा तथा कोयल गान करते हो। कवि का पद इन्हीं भावों से परिपूर्ण है इसलिए उक्त पद का गायन गौडमल्लार में किया गया है।

कवि के पदों में प्रायः सर्वत्र ही समयानुकूल रागों का गायन किया गया है। रात्रिकाल में की गई क्रीड़ा का वर्णन कवि रात्रिकालीन गेय राग केदार में करता है—

राग केदारो

अद्भुत गति उपजत अति नाचत दोऊ मंडल कुवर किसोरी ।

सकल सुधग अंग भरि भोरी प्रिय नृतत मुसकनि मुख मोरी परिभन रस रोरी ।

ताल धरें वनिता मृदंग चंडांगत घात बजै थोरी-थोरी ।

सप्त भाइ भाषाविचित्र ललिता गाइनि चित चोरी ।

१. पद-संग्रह, प्रति सं० १६२०/३१७०, हिन्दी-संग्रहालय, साहित्य-सम्मेलन प्रयाग ।

२. वही, पृ० ३०, पद सं० १

श्री वृंदावन फूलनि फूल्यौ पूर्न ससि त्रिविध पवन वहै थोरी ।
गति विलास रसहासि परस्पर भूतल अद्भुत जोरी ।
श्री जमुना जल विथकित पहुपनि वरिषा रति पति डारत तून तोरी ।
श्री हरिदास के स्वामी स्याम कुंजविहारी जू को रस रसना कहै कोरी ।'

इसी प्रकार कवि के अन्य पदों में भी मगीत की राग-रागिनियों का शास्त्रीय रीति से ही गायन किया गया है ।

विट्ठलविपुल

विट्ठलविपुल जी का एक पद राग विभास में है —

राग विभास

आजु बनी लाडिली प्रीतम संग आवति
सोंधे भीजी लट छूटी पिय के अंस भुजा पाछै सखी सुघर विभासहि गावति ।
श्रमजल बिंदु निसि के सुख सूचि मोहन वदन सों वदन मिलावति ।
श्री विट्ठलविपुल कल रसिक विहारी आनंद समुद्धयि मदन मिलावति ॥'

प्रस्तुत पद में राधा-कृष्ण की संयोग-क्रीडा का वर्णन किया गया है । रात्रिकालीन संयोग समागम के फलस्वरूप राधा की दशा अस्तव्यस्त सी हो रही है । मुखारविंद पर जलकण झलक रहे हैं । प्रातःकाल का आगम होने पर राधा कृष्ण के साथ मिलन-क्रीडा करती हुई आ रही है । उनकी सखियाँ विभास राग का गायन कर रही हैं । जैसा पहले भी कहा जा चुका है और चित्र^१ से भी प्रकट है कि विभास संयोग श्रृंगार के लिए उपयुक्त प्रातःकालीन गेय राग है । प्रातःकाल के समय संयोग-लीला का वर्णन होने के कारण ही एक ओर विट्ठलविपुल जी ने राधा की सखियों द्वारा विभास राग के गायन की ओर संकेत किया है और स्वतः भी उक्त पद को विभास राग में बाँधा है ।

वर्षा ऋतु का वर्णन करते हुये विट्ठलविपुल जी कहते हैं —

राग मल्हार

नीकै द्रुम फूले सुभग कार्लिंद्री कूल इंद्र धनुष राजै स्याम घटानि में ।
नीकै गृहलता कुंजनीकी आली अलि गुंजनी कौ राग रंग रह्यौ पिकनि की रटनि में ।

१. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१/२६९, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पृ० १२, पद सं० ३

२. पद-संग्रह, प्रति सं० ३१७०।१६२० हिन्दी-संग्रहालय, हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन प्रयाग,

पद सं० २

३. रागिनी विभास, चित्र सं० ९

नीकी गति मंद मंद विहारी आनंद कंद नीकौ भेद बन्यौ अरुन पीत पटनी मे ।

श्री बीठल विपुल रंग ललिता के फूल अंग मिले ले देखोंगी नैननि की बिधि छटनि मे ।^१

प्रस्तुत पद मे काले बादलो, आकाश मे शोभित इद्र-धनुष, भँवरों का गुजन, पपीहा-कोयल की रटन, कृष्ण-राधा के संयोग-सुख आदि वर्षाकालीन उपकरणों का वर्णन किया गया है । इसीलिए कवि ने रस-भाव तथा समय-परंपरा का पूर्ण निर्वह करते हुए प्रेमोल्लास तथा आनंद को व्यक्त करने वाले वर्षाकालीन गेय राग मल्हार मे उक्त पद का गायन किया है ।

कवि के अन्य पदो मे भी इसी प्रकार प्रायः सर्वत्र संगीत के नियमों का पालन किया गया है ।

बिहारिनदास

बिहारिनदास जी का एक पद राग विभास में है —

राग विभास

भोर ही कर सों कर जोरे अंग अंग मोरे आलस लेत जंभाई ।

पिय के अंक निसंक सबै निसि हुलसि, हुलसि विलासि आनंद मे उनीदें ये उठि आई ।

अंगराग अनुराग रही फवि छवि वरनी न जाई ।

अति सुख भोर उमंगि बिहारनिदासि सों कहति जैसे हो लाल लड़ाई ।

धनि सुहाग अद्भुत सर्वोपरि राधे जू रानी ।

नख सिख अंग अंग वानी प्रीतम प्रान समानी रसिक किसोर सुरत सुखदानी ।

कौ जानें वरनें वपुरा कवि अद्भुत छवि न जात वरनानी ।

श्री बिहारीदासि पिय सों रति मानी में जानी सयानी तो सब निसि सुख सिरानी ।^१

प्रस्तुत पद मे रात्रि-समय रति-क्रीड़ा मे लीन रहने वाली राधा के संयोग-सुख को व्यक्त करने वाली प्रातःकालीन दशा का चित्रण किया गया है अतः उक्त पद को श्रृंगार रस के उपयुक्त प्रातःकाल गेय विभास राग मे गाया गया है ।

कवि ने सर्वत्र ही प्रातःकालीन संयोग-सुख का वर्णन विभास राग ही मे किया है ।
यथा —

राग विभास

प्रात समे नवकुंज द्वार द्वै ललिता ललित बजाई बीना;

पोढ़े सुनत स्याम श्री स्यामा दंपति चतुर प्रवीन प्रवीना ।^१

१. पद-संग्रह, प्रति सं० ३१७०।१६२० हिन्दी-संग्रहालय, हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन प्रयाग,

पत्र सं० ४२, पद सं० २८

२. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पत्र सं० १२१, पद सं० ६

३. वही, पत्र सं० १२१, पद सं० १

पावस ऋतु मे गरजते बादलों, रिमझिम वरसती बूंदों, कोकिल पपीहा के गान, मयूर नृत्य आदि वर्षा के उपकरणों तथा ऐसे समय मे राधा माधव की आनंद क्रीडा का वर्णन कवि ने पावस ऋतु मे गाए जाने वाले आनंद-सुख के प्रतीक मल्हार राग मे किया है जो पद के भाव, रस तथा समय की कसौटी पर खरा उतरना है -

मलार

धूमरे गगन गरजत घन मंद मंद वरषत बृदावन सघन सरस पावस रितु सुहाई ।
चातक पिक मोर मुदित नाचत गावत भरे निरखि निरखि दपति सब सपति सुखदाई ।
तैसीये सरस सरद निसि आई तैसीये निकुंज कुसुमन छाई तैसीये ललना लाल लडाई कंठ
लपटाई ।
श्री बिहारनिदासि गाई गूढ ओढ़नी उठाई रीझि रहे अंग भीजि मिलि मलार गाई ॥'

बिहारनिदास जी अधिकांश स्थलों पर जहाँ वे वर्षा की बूंदों का वर्णन करते हैं उसके उपयुक्त मलार राग का ही प्रयोग करते हैं और कहीं-कहीं तो वे पद मे इस ओर भी संकेत कर देते हैं कि ऐसी वर्षा ऋतु मे मलार राग का गायन किया जा रहा है । यथा -

राग मलार

बिहरत वन वन बूंदनि मैं गावत राग मलार मिले मन ।^१

इसी प्रकार कवि वसंत ऋतु की प्राकृतिक सुपमा, वसंत ऋतु के उपकरणों तथा वसंत ऋतु मे बिहार करते हुए श्यामा-श्याम के विनोद के वर्णन का गायन उसी रस तथा भाव को व्यक्त करने वाले वसंत ऋतु के वसंत राग ही में करते हैं -

राग वसंत

नवल बृदावन नवल वसंत ।
नव द्रुम वेलि केलि नव कुंजनि नवल कामिनी कंत ।
नव अलि अलक झलक नव कोकिल नव सुर मिलि विलसंत ।
नव रस रसिक बिहारनि दासी के नव आनदहि न अंत ।^२

बिहारनिदास जी के पदों मे समय-सिद्धांत का सर्वत्र ही निर्वाह किया गया है । कवि का एक पद है -

राग केदारो

राजत रास रसिक रसरासे ।

आस पास जुवती मुख मंडल मिलि फूले कमला से ।

१. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१/२६६, काशी-नागरी-प्रचारिणी-सभा, पत्र सं० १३१, पद सं० २

२. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६४, काशी-नागरी-प्रचारिणी-सभा, पत्र सं० १३१,
पद सं० ३

३. वही, पत्र सं० १४४, पद सं० ४

मध्य मराल मिथुन मन मोहन चितवत आतुरता से ।
 वचन रचन सुर सप्त नृत्य गति मदन मयंक विकासे ।
 बाजत ताल मृदंग अंग संग मंद मधुर मृदु हासे ।
 घूंघट मुकुट अटक लटकत नट अभिनय भृकुटि विलासे ।
 वारति कुसुम सुगंध देखि सखि आनंद हियें हुलासे ।
 त्रिनु तोरति रति रति जोरति छिन छिन विपुल बिहारनि बासे ।^१

प्रस्तुत पद मे रात्रि के समय की गई रास-लीला का चित्रण किया गया है । रात्रि कालीन वर्णनो से युक्त होने के कारण ही उक्त पद का गायन रात्रिकालीन गेय राग केदारा मे किया गया है ।

विहारिनदास जी के अन्य पदों में भी इसी प्रकार सगीत की परिपाटियों का समुचित पालन किया गया है ।

श्री भट्ट

प्रातःकाल राधाकृष्ण के संयोग का वर्णन करते हुए श्री भट्ट जी कहते हैं -

राग विभास

उठत भोरे लाल जू के संग ते कंचुकी कसत राधिका प्यारी ।
 खिसि खिसि परत नील पट सिर तें ससि वदनी नवजोवन वारी ।
 मनभावता लाल गिरिधर जू की रची है विधाता सुहृथ सवारी ।
 जै श्री भट्ट सुरत रंग भीनें प्रिया सहित देखे निकुंज बिहारी ।^१

कवि ने उक्त पद को राग विभास मे गाया है जो राग के रस, भाव तथा समय के पूर्णतया उपयुक्त है ।

वर्षा ऋतु में प्रकृति की सुरम्य क्रीड़ा मे क्रीड़ा करते हुए राधा-कृष्ण तथा सखियों के विहार, प्रेम और आनंद का वर्णन कवि ने वर्षा ऋतु मे गाए जाने वाले हर्ष तथा प्रेम के प्रतीक राग मलार ही मे किया है -

राग मलार

हिडोरे लाडिली लाल झकोरै बटी जुटी दोऊ औरै ।
 खंभ अधारक डोल अमोलक नवल पाट की डोरै ॥

१. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, काशी-नागरी-प्रचारिणी-सभा, पत्र सं० १४८, पद

२. युगलसत, श्री भट्ट, प्रति सं० ७१२।३२, काशी-नागरी-प्रचारिणी-सभा, पत्र सं० १, पद

जामै नवल किसोर किसोरी अपनी अपनी छोरै ।
 कारी घटा छटन के डोरा मोरा बोलत जोरै ॥
 कोकिला कल जलकन वरषनथि रंग नीर धन धोरै ।
 सब ओरे सुन्दर तै सुंदरि वनी सखीन की कोरै ॥
 देख दंपति कूल भूलै दोऊ दामिनी बन भोरै ।
 सनमुख बैठे उभै कुंवरि हरि गावैं सखीन सुर थोरै ॥
 स्यामा स्याम सखी सुखकारी भूलत सहज भकभोरै ।
 जिन जित कलडुलतति तितहों तित सखी अंगन को मोरै ।
 तन मन दैन नमँ भई दैता मोदर चित चित चोरै ॥
 रंग भुजंग है लहैं चित इच्छ वरनी असित तन गोरै ।
 श्री भट वंशीवट नट निरखत उठि उर हरख हिलोरै ॥^१

कवि के अन्य पदो मे भी इसी प्रकार रम-भाव तथा समयानकन राग गायन को महत्ता दी गई है ।

परशुराम

वर्षा ऋतु से संबंधित भावो का वर्णन परशुराम जी वर्षाऋतु मे गेय राग मलार मे करते है -

राग मलार

नुमापा बादल वरिषत आवैं ।
 देखि सघण घण अखिलि वरखति इंद्र निसाण बजावैं ।
 लागत बूँद विषक पावक सम हरि विण तनहि जरावैं ।
 क्यों सहिये दुख दसरन दुरलभ विरह भुवंग सतावैं ।
 गिरसिरसिहर सिर दामिन सोभित मोही न सुहावैं ।
 सुंदर सूंज सरस घर सखन मोहन द्विष्ट न आवैं ।
 कविन परी सुखतै दुख उपज्यौ सो पति कोई ना मिलावैं ।
 परसराम प्रभु अलससक्त क्यों मोर मलार सुणावैं ॥^२

प्रात काल उठ कर भगवद्भजन का गायन कवि प्रात कालीन गेय राग ललित में करता है -

१. युगलसत, श्री भट्ट, प्रति सं० ७१२।३२, काशी-नागरी-प्रचारिणी-सभा, पत्र सं० १४,

पद सं० १

२. रामसागर, परशुराम, प्रति सं० ७८०/४६२, का० ना० प्र० सं०, पृ० रा० सा० १०३,

पद सं० ३१७

राग ललित

गोविंद मैं बंदी जन तेरा ।
 प्रात समैं उठि मोहन गाऊं तो मन मानैं मेरा ।
 कर्तम कर्म भर्म कुल करणी ताका नांहिन आसा ।
 कर पुकार द्वार सिर नांउ गाऊं ब्रह्म विधाता ।
 परसराम जन करत बानता सुणि प्रभु अविगत नाथा ।^१

इसी प्रकार रात्रिकालीन रास-क्रीड़ा का वर्णन कवि रात्रि के समय गाये जाने वाले केदारा राग में करता है —

राग केदारो

हरि रास रच्यो केलि करण कौं ।
 बूदावन जमुना तट मोहोन प्रगट करण ब्रज सरण कौं ।
 लीनी कर मुरली हरि हितकरि हित सों ओसर अधर निजु धरण कूं ।
 सुनि सुनि धुनि आई ग्रह ग्रह तें सब गोपी पति पाय परण कूं ।
 थकित पवन सुणि जाणि परमसुष जातनि चलि जल जल विभरण कूं ।
 मोहे पसु पंखी थिरचर सुर लोचन सकल सरोज चरण कूं ।
 सोभित अति सखी सरद निसा सुख देखौ स्याम सनेह वरण कूं ।
 परसराम प्रभु सब सुखदाइ कहरि मंगलपदरण कूं ।^२

कवि के अन्य पदों में भी इसी प्रकार रस-राग तथा समय-सिद्धांत का पालन किया गया है ।

राजा आसकरण

राजा आसकरण का निम्नलिखित पद राग विभास में है —

राग विभास

नंदकिशोर यह बोहनी करन न पाई ।
 गोरस के मिष रसहि ढंढोरत मोहन मीठी तानन गाई ॥
 गोरस मेरे घरहि बिके हें क्यों बूदावन जाय ।
 आसकरण प्रभु मोहन नागर यशोमति जाय सुनाय ॥^३

२५२ वैष्णवन की वार्ता में इस पद के गाने का निम्न प्रसंग दिया है —

“एक दिन राजा आसकरण दानघाटी पर जाते होते । उहा देखे तो श्रीनाथ जी

१. रामसागर, परशुराम, प्रति सं० ६८०।४६२, का० ना० प्र० सं० ४२, पद सं० १

२. वही, पद सं० १

३. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४५२, पद सं० १२

कमली ओढ़ के हाथ मे लकुटी लेके सखा मंडली संग लेके ठाढ़े है और ब्रजभक्त दही बेचने कू जात है और सब सखा देख के गोपिन कू पकड़त है और कहे हैं हमारो दहि का दान लगे है सो दे जाओ । गोपीजन कहे हे जो दही का दान हमने मुन्यो नहीं हे और तुम कब के दानी भये । जब आसकरण जी ने पद गायो । सो राग विभाम - नदकिशोर यह बोहनी कग्गन न पाई ।” १

पद के वर्णन तथा वार्ताकार के कथन से स्पष्ट है कि प्रस्तुत पद मे मयोग शृंगार का वर्णन किया गया है । कवि ने यह पद राग विभाम मे गाया है । विभाम रागिनी मयोग शृंगार के वर्णन के लिए अत्यधिक उपयुक्त है । कवि के द्वारा राग विभाम मे गाये हुए इस पद मे संयोग शृंगार, गोपियो, कृष्ण और गोपसखाओं की आनन्दमय कलिक्रीडा तथा उनके हर्ष का वर्णन किया गया है जो राग के रस के सर्वथा उपयुक्त है ।

दधि बेचने का कार्य प्रातः काल किया जाता है । भोरे होते ही ग्वालने दधि की मटकी मिर पर रख कर निकल पड़ती है । पद मे दधि बेचने का प्रसंग आता है इसमे ज्ञात होता है कि कवि प्रातः काल का वर्णन कर रहा है । विभाम रागिनी प्रातः काल गाई जानी है । अतः रस-राग-सिद्धांत के साथ कवि ने समय-सिद्धांत का भी पूर्णतया पालन किया है ।

कवि ने अपने अन्य दो पदो मे भी समयानुकूल राग-गायन की ओर ध्यान रखा है । वार्ताकार ने लिखा है -

“फेर एक दिन आसकरन जी साभ के समय गोविंद कुड के पास ठाढ़े हते । देखे तौ ब्रजभक्तन के जूथ चले आवें हे और आय के सब गोपीजन टाडी भई । इतने मे श्रीनाथ जी गाय चराय के घर मे पधारते है । गायन के सग गोरज सु व्यापत है मुखारविंद जिनको । ऐसे प्रभु के दरशन कु रास्ता मे गोपीजन आवे हे । ऐसे दर्शन आसकरन जी कु भये जब आसकरन जी ने ये पद गायो -

राग गौरी

मोहन देखि सिराने नैना ।

रजनी मुख आवत गायन संग मधुर बजावत बैना ॥

ग्वाल मंडली मध्य बिराजत सुंदरता को ऐना ।

आसकरन प्रभु मोहन नागर वारों कोटिका मैना ।”

संध्या का समय है । भगवान् श्रीकृष्ण धूलधूमरित आनन से वेणुनाद करते हुए अपने सखाओं सहित धेनु चराकर लौट रहे हैं । कवि ने इस पद को गौरी राग मे गाया है । जैसा कि पहले कहा जा चुका है कि गौरी सायकालीन राग है अतः उपर्युक्त पद को गौरी राग में गाना शास्त्रीय दृष्टि से न्यायसंगत है ।

संध्या के उपरान्त रात्रि का आगमन होता है । राजा आसकरण भगवान के शयन समय के दर्शन करते हैं—“पाछे सेन समय में दर्शन राजा आसकरन ने करे । ता पाछे राजा आसकरण ने श्री ठाकुरजी के नेत्रन मे नीद भूमक रही है ऐसो देख्यो । और एक सखी हाथ जोड के श्री ठाकुर जी के आगे ठाडी होय के बीनती करे हे जो आपकुं नीद आय रही है सो पोढो । ये दर्शन लीला सहित राजा आसकरन कु भये । जब राजा आसकरन नें ये पद गायो—

राग केदारो

(१) पोढिये पिय कुंवर कन्हई ।

युक्ति नवल विधि कुसुमावलि में अपने कर सेज बनाई ॥

नाहिन सखी समय काहू को ग्वाल मंडली सब बोलाई ।

आसकरन प्रभु मोहन नागर राधा को ललिता ले आई ॥

(२) तुम पोढो हौं सेज बनाउं ।

चापू चरन रहूं पायनतर मधुरेस्वर केदारो गाउं ॥

सहेचरि चतुर सब जुरि आईं दपति सुख नयनन दरसाउं ।

आसकरन प्रभु मोहन नागर यह सुख स्याम सदा हौं पाउं ॥

(३) पौढ रहो घनश्याम बलैया लहू ।

श्रमित भये हो आज गोचारत घोष परत है घाम ॥

सीरो बियार झरोखन के मग आवत अति सीतल सुखधाम ।

आसकरन प्रभु मोहन नागर अग-अंग अभिराम ॥^१

आसकरण जी ने तीनों पद राग केदारा में गाये हैं । राग केदारो के गाने का समय रात्रि का प्रथम प्रहर है ।^२ केदारो कल्याण-ठाट का राग है । इसमें तीव्र मध्यम (म)

१. २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० १६८-६९

२. “केदारस्त्वभिर्वाणितो रिगनिर्घस्तीव्रः सदाऽलंकृतो ।

वादी कोमलमध्यमो भवति संवादी च षडजस्वरः ॥

तीव्रोऽपि क्वचिदत्र मध्यम इहारोहे रिगौ वर्जितौ ।

यामे च प्रथमे निशासु मधुरं बीणारवैर्गीयते ॥

रागकल्पद्रुमांकुर, पृ० १७

द्विमस्तीब्रान्यको मशि आरोहे रिगवर्जितः ।

क्वचित्कोमलनियामे केदारः प्रथमे निशिः ॥

रागचन्द्रिका, पृ० ८

समौ मपौ धपौ मश्च पधौ पमौ पमौ रिसौ ।

केदार मर्शको रात्र्यां प्रारोहे रिगदुर्बलः ॥

अभिनवरागमंजरी, पृ० १४

संगीत-कौमुदी, (दूसरा भाग), बी० एस० निगम, पृ० १४५-४६

का प्रयोग होता है अतः उसका समय रात्रि के ६ से ९ वजे तक ठहरना है ।^१ राजा आम-करण ने तीनों पद शयन-समय के दर्शन में गाये हैं । श्री बल्लभनम्प्रदाय के आठ समय की कीर्तन-सेवा प्रणाली से विदित होता है कि शयन-समय रात्रि के ७ से ८ वजे तक माना जाता है ।^२ अतः वार्ता के कथन से यह निश्चित हो जाता है कि कवि ने ये पद ७ से ८ वजे के मध्य ही में गाये होंगे जो कि राग केदारा के समय में पूर्णतया मेल खाता है । इसके अति-रिक्त कवि ने तीनों पदों में रात्रि का ही वर्णन किया है । सुगन्धिन कुमुमो मेघाद्या रच कर कवि भगवान् से रात्रि के समय सोने का आग्रह कर रहा है । इस प्रकार रात्रि के समय इन पदों को रात्रिकालीन गाये जाने वाले राग केदारा में गा कर तथा उन पदों में रात्रिकाल का ही वर्णन कर कवि ने अपने संगीत-ज्ञान का सुन्दर परिचय दिया है ।

जिस प्रकार गायक-कवि सध्या तथा रात्रिकालीन वर्णन से संबंधित पद क्रमशः संध्या तथा रात्रि के समय गाये जाने वाले रागों में सध्या तथा रात्रि के समय गाता है उसी प्रकार वह प्रातःकाल के समय प्रातःकालीन वर्णन समयानुकूल रागों में करता है—“फेर एक दिन श्री गुसाईं जी श्री नाथ जी कु जगायवे कु पधारे बाही समय अपने घर ते सब ब्रजभक्त सब माखण और मलाई और दूध और अनेक प्रकार की सामग्री लैके सब पधारे है और गोपीजन यशोदा जी कु कहे हे हे यशोदा जी लाल जी कु जगाओ । हम तुम्हारे लाल जी के दर्शन करके और सामग्री अरोगाय के जो दही बेचवे जाये हे तो हमको दशगुणो लाभ होवे हे याते हम तुमारे घर आई हे सो लालजी कु जगाओ तो इनको मुख देव के जावे । तब ऐसे दर्शन आसकरन जी कुं भये । जब आसकरन जी ने पद गायो । सो पद —

राग विभास

- (१) प्रातः समय घर-घर तें देखन को आईं गोकुल की नारी ।
अपनी कृष्ण जगाय यशोदा आनंद मंगल कारी ॥
सब गोकुल के प्राण जीवनधन या सुत की बलिहारी ।
आसकरन प्रभु मोहन नागर गिरि गोवर्धन धारी ॥
- (२) उठो मेरे लाल लाड़िले रजनी बीती तिमिर गयो भयो भोर ।
घर-घर दधि मथनिया घूमे अरु द्विज करत वेद की घोर ॥
करिकले उदधि ओदन मिथी बांटी परोसों ओर ।
आसकरण प्रभु मोहन नागर वारों तुम पर प्राण अंकोर ॥^३

दोनों पदों में कवि ने प्रातःकाल का वर्णन किया है । प्रथम पद में कवि ने कहा है

-
१. संगीत आफ इंडिया, अतिया बेगम, पृ० ५८
 २. देखिए प्रस्तुत ग्रंथ का तृतीय अध्याय, पृ० ११४
 ३. २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० १७०-७१

कि प्रभात का आगमन होने पर गोकुल की नारियाँ कृष्ण को देखने के लिए आ गई है इसीलिए यशोदा कृष्ण को जगाती है ।

दूसरे पद से विदित होता है कि रजनी बीत गई है, भोर हो गया है, घरों में दधि-मथन का कार्य प्रारम्भ हो गया है और ब्राह्मण वेदमन्त्री का उच्चारण करने लगे हैं । इस समय कृष्ण सो रहे हैं । कवि कृष्ण को जगाने के लिए प्रभाती गाता है । वह कहता है कि हे लाल ! उठो और दधि-मिश्री का कलेऊ करलो । पदों की प्रत्येक पंक्ति में प्रातःकालीन वातावरण तथा प्रातःकाल से संबंधित कार्य और भोजन का वर्णन किया गया है । वार्ता के प्रसंग से भी यहाँ ज्ञात होता है कि आसकरण जी ने ये पद उस समय गाये हैं जब उनके हृदय में इस लीला का स्फुरण होता है कि प्रातःकाल श्री गुसाई जी श्रीनाथ जी को जगाने के लिए आए हैं । आसकरण जी ने ये पद राग-विभास में गाए हैं । राग-विभास के गाने का समय प्रातःकाल है । अतः कवि का प्रातःकाल से संबंधित पदों का राग-विभास में गायन उचित ही है ।

एक दिन आसकरण जी गोकुल में श्री नवनीत प्रिया जी के दर्शन करने के लिए गए । वहाँ पर उन्हें इस लीला के दर्शन हुए कि माता यशोदा कृष्ण को पालना झुला रही हैं और गोपियाँ उठकर कृष्ण के दर्शन करने तथा उन्हें खिलाने आ रही हैं । इस लीला का अनुभव करके कवि राग रामकली में एक पद गाता है —

“फेर एक दिन आसकरन जी श्री गोकुल में आये । श्री नवनीत प्रिया जी के दर्शन करवे कुं गये । तब आसकरण जी कुं ये लीला के दर्शन भये । श्री यशोदा जी श्री ठाकुरजी कुं पालने झुलावे हे और गोपी जन मिल के यशोदा जी के पास आई हे और गोपीजन कहे हे जो हमारो ऐसो नेम है ज्या सूधी तेरे लाल कु हम खेलावै नही और हम पालना झुलावै नही तथा सूधी हमारो चित्त घर के काम में नही लगे है और जो कदाचित्त घर को काम करै तो सब काम बिगडे हे । जासु हम सगरी सूती उठ के तुम्हारे लाल कु खिलावन आई हैं । ऐसे सब गोपीजन कहे और यशोदा जी हँसे हैं । ऐसी लीला के दर्शन आसकरण जी कु भये । जब आसकरण जी ने ये पद गायो ।

राग रामकली

यह नित्य नेम यशोदा जू मेरें तिहारोई लाल लड़ावन कूं ।
प्रात समय उठ पलना झुलाऊँ शकट भजन यश गावन कूं ॥
नाचत कृष्ण नचावत गोपी कर कटताल बजावन कूं ।
आसकरण प्रभु मोहन नागर निरख वदन सच्चु पावन कूं ॥^१

रामकली भैरव-ठाट का राग है इसमें भी रे ध्र (कोमल) स्वरों का प्रयोग होता

है। अतः रामकली का समय भी सर्व-सम्मति से प्रातःकाल मान्य है।^१ इस प्रकार कवि ने प्रातःकालीन वर्णन से संबंधित पदों को प्रातःकालीन रागों ही में गाया है।

राजा आसकरण के अन्य पदों में भी इसी भाँति रस-राग और समय-सिद्धांत का प्रायः सर्वदा पालन किया गया है।

संगीत के सिद्धांतों के आधार पर की गई कृष्णभक्तिकालीन कवियों के पदों की समीक्षा पर एक सामान्य दृष्टि

यों तो पद्यों की संगीतमय रचना अर्थात् पदों को राग विशेष में गाने की परम्परा सिद्ध कवियों से ही चली आ रही है किन्तु इस परम्परा का सफलीभूत विकास कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य में हुआ। मिट्टो तथा संतकवियों ने स्वातः, सुखाय अथवा साहित्यिक साधना के लिये काव्य-रचना नहीं की। उनको तो अपने धार्मिक सिद्धांतों का प्रतिपादन काव्य के द्वारा करना था। अतः जनसाधारण को अपनी ओर आकर्षित करने तथा अपने धार्मिक सिद्धांतों को जनता में प्रचलित करने के लिए इन कवियों ने काव्य में संगीत का पुट दिया और अपने पदों को विभिन्न रागों से सयुक्त करके गाया। किन्तु इन कवियों ने जितना प्रयास अपने धार्मिक भावों की अभिव्यक्ति के लिए किया है उतनी दूर तक वे गेयत्व के लिए नहीं गए हैं। धार्मिक सिद्धांतों का खडन-मडन करने के फलस्वरूप इनके काव्य-ग्रंथों में रस-राग तथा समय-सिद्धांत का उचित निर्वाह नहीं हो सका है। समान भाव के पद विभिन्न राग तथा विभिन्न भाव के पद एक विशेष राग के अन्तर्गत गाये जाने के कारण सिद्ध तथा संत कवियों के समस्त पद रस और राग की कसौटी पर पूर्णतया खरे नहीं उतरते। राम-काव्य में तुलसी के काव्य में ही रागों की ओर विशेष आग्रह दिखाई पड़ता है किन्तु कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने रस और राग का मणिकाचन संयोग कर संगीत का वह स्रोत प्रवाहित किया है जो अक्षय तथा अनंत है।

“सम्पूर्ण विश्व भगवान् की रस-सृष्टि का प्रतिबिम्ब है और गायक कवि का गीत इस रस के भाव की व्यंजना का प्रतिघोष है। रस में विभोर होते ही वाणी मुखरित हो उठती है तथा स्वर के आदोलन जाग जाते हैं और तब साक्षात् रस काव्य में राग का आश्रय ले कर मूर्तिमान हो जाता है। कृष्णभक्तिकालीन कवियों की रचना किसी ऐसी ही दिव्य घड़ी में गूँज उठी है जिसमें राग स्वयं रस के प्रतीक बन गये हैं। जैसे शुद्ध भावनामय इन कवियों के पद हैं वैसे ही तन्मयकारी इनका संगीत भी है।”^२

“वर्तमान समय के प्रचलित शास्त्रीय संगीत में जो गीत गाये जाते हैं उनके शब्द, अर्थ, भाव और रस रागों और रागिनियों के रस-भाव के साथ संवादित होते हुए नहीं

१. संगीत-कौमुदी, (चौथा भाग) पृ०, १७६

२. सूर-संगीत, (प्रथम भाग), प्राक्कथन, पृ० ओंकारनाथ ठाकुर, पृ० ४

दीखते । राग और रागिनियों के रस भाव को देखकर, उसकी यथार्थ अनुभूति पाकर तदनुसार और तदनुकूल गीत पद्य का चुनाव होना चाहिये । किन्तु इस बात का अभाव प्रति पल खटकता है । आज के शास्त्रीय संगीत में बाछित रस का निर्माण नहीं होता । उसका मुख्यतः और मूलतः यही कारण है कि रसानुकूल शब्द नहीं होते और अर्थानुकूल स्वर नहीं होते । या तो अर्थानुकूल राग का चुनाव हो या राग के रसानुकूल काव्य का चुनाव हो ।^१

कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने राग तथा रागिनियों के रस-भाव को देखकर, उसकी यथार्थ अनुभूति पाकर तदनुसार और तदनुकूल अपने गीत पद्यों का चुनाव किया है । उनके पद्यों के अर्थ, भाव और रस रागों और रागिनियों के रस तथा भाव के साथ संवादित हुए हैं ।

कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने ऋतु तथा समय-सिद्धांत का भी सुंदर निर्वाह अपने पदों में किया है । वसंत ऋतु की सहज सुषमा पर मुग्ध हो कर इन भक्त गायकों के हृदय के भावुक उद्गार कोकिला के मादक संगीत की भाँति वसंत राग में मुखरित हो जाते हैं । और उमड़ती हुई श्यामल घटाओं के कमनीय सौंदर्य को निरखकर इन कवियों के मनमयूर की प्रतिक्रिया मेघ राग का सृजन कर नृत्य कर उठती है । हमारे कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने अपने काव्य का सृजन संगीत के द्वारा ही किया है । प्रभात में उनके काव्य के स्वर भैरवी राग के द्वारा जागरण का संदेश सुनाते हैं, ऊषा की अगवानी आसावरी के मौन स्वरो में होती है, प्रखर दुपहरी में सारंग की तान सुनाई पड़ती है, ढलती संध्या में पूरिया की स्वरावली प्राणों में भर जाती है तथा निशाशेष में सोहनी को सुनकर कौन द्रवित नहीं हो जाता है ।

कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने रागों के गुणों, माधुर्य, प्रभाव तथा विशेषताओं की ओर भी संकेत किया है । सारंग राग के द्वारा पशुओं को वशीभूत कर लेना, तोड़ी के गायन से मृगछीनों को मोहित कर लेना और मेघ राग के द्वारा वर्षा का आगमन इनके विशेष प्रिय विषय रहे हैं ।

कृष्णभक्तिकालीन काव्य पर एक विहंगम दृष्टि डालने के उपरान्त यह कहना पड़ता है कि इन कवियों के काव्य में रस-राग तथा समय-सिद्धांत के अपूर्व संयोग से दिव्य संगीत की सृष्टि हुई है । इन कवियों ने शास्त्रीय संगीत के नियमों को अपनाकर भारतीय संगीत और साहित्य के समन्वय की धारा को अत्यधिक वेगवती कर दिया है ।

सप्तम अध्याय

कृष्णभक्तिकालीन संगीत की भाषागत विशेषतायें

ब्रजभाषा का प्रयोग

कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय में हिन्दी साहित्य में डिंगल, अवधी तथा ब्रज भाषाये ही साहित्यिक मानी जाती थी । उस समय तक दिल्ली, मेरठ की खड़ी बोली साहित्यिक भाषा नहीं बनी थी । कृष्णभक्तिकालीन प्रायः सभी कवियों ने (मीरा के अतिरिक्त) अपने काव्य में ब्रजभाषा को अपनाया ।

स्वरध्वनि की बहुलता —

संगीत के दृष्टिकोण से ब्रजभाषा विशेषतया उपयोगी रही है । कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय “भारत की आर्य बोलियों में स्वरध्वनि की बहुलता थी, ब्रजभाषा भी इस स्वरबहुलता के कारण (क्योंकि इसके सब शब्द स्वरात होते थे) विशेषतया श्रुतिमधुर भाषा है ।”^१

विभक्तियाँ —

ब्रजभाषा की विभक्तियाँ माधुर्य में अतुलनीय हैं । “खड़ी बोली की हिं, कों, से, सों, कैंहू आदि से समता की स्पर्धा नहीं कर सकती । खड़ी बोली में एक ही विभक्ति मधुर है ‘मे’, परन्तु वह भी ब्रजभाषा की ‘मैंहँ’ की श्रुति सरसता में फीकी पड़ जाती है ।”^२

क्रियाओं के रूप —

ब्रजभाषा में क्रियाओं के रूप भी विशेष श्रुतिमधुर हैं । “उधर ब्रजभाषा ने अपनी

१: निबंध-संग्रह, हजारीप्रसाद द्विवेदी; कविवर तानसेन, डा० सुनीतिकुमार चाटुर्ज्या, पृ० ११०-११

२ प्रबंध-पद्म, सूर्यकांत त्रिपाठी ‘निराला’, पृ० १०१

क्रियाओं के रूपों में भी विशेष श्रुति कोमलता ला दिखलाई है । 'लाभ करते' की तुलना में 'लहत', 'मृडते' की तुलना में 'मुरत', 'पाते' की अपेक्षा पावत विशेष श्रुतिमधुर है ।^{११}

शब्दों के लोचयुक्त रूप -

ब्रजभाषा के शब्दों में रूपनिर्माण के सबध में भी मधुरता तथा कोमलता की प्रवृत्ति है । "कोमलता लचीलेपन से आती है । मक्खन इसलिये कोमल है कि उसमें लचक है, वह मौके के मुताबिक अपना रूप बना लेता है । यह गुण ब्रजभाषा में सब से अधिक है । इसमें शब्दों के रूप को अवसरानुकूल फैलाकर, सिकोडकर, घिसकर, मांजकर रखा जा सकता है । 'नवनीत' शब्द 'नौनीत', नवनी, नौनी, लवनी, लौनी, लउनी में से कोई भी रूप ले सकता है । इसी प्रकार दृष्टि, दिष्टि, दीठ । अतः ब्रजभाषा सब भाषाओं में मक्खन की भाँति है । यह ब्रजभाषा ही है जो कृष्ण का कृस्न, किसन, किशुन, कान्ह, कान्हा, कन्हैया, कधैया, कन्हाई, कान आदि सभी रूपों में आदर करती है और विशेष आदर उन रूपों का करती है जिनमें मिठास आ गयी है ।"^{१२} ब्रजभाषा के रूपों के परिवर्तित होकर मधुर बनने के इस गुण पर मोहित हो कर खड़ी बोली को भी इस गुण से सिक्त करने की आकांक्षा से महाकवि निराला कहते हैं - "ब्रजभाषा साहित्य के विचार से बड़ी मधुर भाषा है । उसके शब्द टूटते हुए इतने मुलायम हो गए हैं जिससे अधिक कोमलता आ नहीं सकती । ब्रजभाषा का प्रभाव तमाम आर्यावर्त तथा दाक्षिणात्य तक रहा है । सभी प्रदेशों के लोग उसकी मधुरता के कायल थे । बँगला, गुजराती, मराठी आदि भाषाओं में उसकी छाप मिलती है । ब्रजभाषा साहित्य के अंग के अपर प्रांत वाले लोग भी अपनी भाषा को ब्रजभाषा की तरह उसी तूलिका से मधुसिक्त कर देते हैं । यही साधना वर्तमान खड़ी बोली के लिए जरूरी है । पहले के अनेक मुसलमान कवि ब्रजभाषा के रंग में रँग गए थे । उनके पद्य हिंदू कवियों के पद्यों से अधिक मधुर हो रहे हैं । यही स्वाभाविक खिचाव खड़ी बोली की कोमलता तथा व्यापकता में आना चाहिए ।"^{१३}

ब्रजभाषा के शब्दों के रूपनिर्माण में माधुर्य तथा कोमलता की प्रवृत्ति होने के कारण कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में शब्दों के लोचयुक्त प्रयोग प्रचुर मात्रा में हुए हैं ।

काव्य और संगीत के क्षेत्र में किसी भी प्रचलित भाषा के स्वीकृत शब्द रूपों में प्रायः नाना प्रकार के विकार देख पड़ा करते हैं जिनकी ओर लक्ष्य करके समय-समय पर साहित्य के आलोचक वर्ग ने कभी आपत्ति की है और कभी समर्थन भी किया है । आपत्ति के स्थलों पर दृष्टिकोण प्रधान रूप से शब्दों के स्वीकृत शुद्ध रूप पर ही आधारित रहता है । जहाँ इस प्रकार के विकारों का समर्थन किया गया है वहाँ किसी न किसी रूप में कवियों

१. प्रबंध-पद्म, सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', पृ०, १०१

२. कला, कल्पना और साहित्य, सत्येन्द्र, ब्रजभाषामाधुरी शीर्षक लेख, पृ० २५५

३. प्रबंध-पद्म, निराला, पृ० १४-१५

के संबंध में कही गई अति प्राचीन उक्ति 'निरंकुशाः कवयः' का ही आधार लिया गया है अर्थात् छन्दबद्ध करने में तुक इत्यादि की जो पाबन्दियाँ हैं उनका सफल निर्वाह करने के लिए कवि को शब्दों के उच्चारण इत्यादि में थोड़े बहुत परिवर्तन करने पड़ते हैं। ऐसी छूट केवल हमारे ही देश के साहित्य में नहीं वरन् पाश्चात्य देशों में भी 'poetic licence' कह कर दी जाती है।

पाश्चात्य साहित्य में काव्य और संगीत का इतना घनिष्ठ संबंध प्रायः नहीं मिलता जितना हिन्दी साहित्य के पूर्वमध्यकाल के भक्ति साहित्य में मिलता है। इसीलिए पाश्चात्य साहित्य में 'poetic licence' की स्थापना तो करनी पड़ी किन्तु 'musician's licence' की आवश्यकता नहीं पड़ी। इसी के विपरीत शब्दों के रूपों के संबंध में हमारे साहित्य में जो समस्याएँ सामने आती हैं उन्हें देखकर हमारे आलोचकों को कवि और संगीतज्ञ दोनों को ही इस प्रकार की छूट देनी पड़ी। और यदि हम चाहें तो अपने आलोचकों की तरह हम शायद कह सकते हैं कि 'निरंकुशाः कवयः' की तरह ही 'निरंकुशाः गायकाः' की उक्ति भी स्वीकृत की जानी चाहिए किन्तु अपने यहाँ के साहित्य के गंभीर विवेचन के उपरान्त बरबस हमारा ध्यान किन्हीं अन्य परम आवश्यक तथ्यों की ओर चला जाता है। जैसा ऊपर माना जा चुका है कवि भाषा के शब्दों के स्वीकृत रूपों में विकार उत्पन्न करता है छन्द विषयक अनिवार्य एवं वाछनीय पाबन्दियों की पूर्ति के लिए। किन्तु इसी प्रकार के विकार जब संगीत के द्वारा किए जाते हैं तो उसका कारण कवि का कारण नहीं होता क्योंकि पूर्व ही बताया जा चुका है कि काव्य और संगीत के ढाँचों में ही मूल अन्तर है। संगीत युक्त पदावली काव्ययुक्त छंदावली में न तो बँधी होती है और न काव्य-सिद्ध छंदों की किसी अंश में ही पाबन्दी करती है। तब सहसा प्रश्न उठना स्वाभाविक है कि संगीत-क्षेत्र में सिद्ध गायक शब्दों के स्वीकृत रूपों में विकार क्यों उत्पन्न करता है। इसका उत्तर स्पष्ट है कि संगीतज्ञ की चिर-साधना स्वरों में निहित ध्वनियों की साधना होती है। अतः संगीताश्रयी ध्वनि संतुलन के लिए उसे शब्दों के रूपों में नहीं वरन् शब्दों के उच्चारण में ध्वनि विषयक संतुलित और अभीप्सित वैशिष्ट्य उपस्थित कर देना आवश्यक हो जाता है। गायक कवि को अपने पदों को विशेष राग के विशिष्ट स्वरों से मंडित करके उन्हें ताल में बाँधना होता है—तालबद्ध रूप प्रदान करना पड़ता है। अतः संगीत के कलात्मक पक्ष (टेक्निक) के आग्रह के कारण शब्दों में लोच लाना तथा परिवर्तन करना अनिवार्य हो जाता है। रागों का स्थूलस्वरूप, स्वरसंगति, मुक्त स्वरों का निरूपण तथा उसकी स्थापना, विभिन्न अवयवों का योग्य स्थापन, किसी निश्चित स्वर से गीत के वाक्य को आरम्भ करके उसे रागात्मक वाक्य (musical sentence) का रूप प्रदान करना तथा इस प्रकार गीत के वाक्य को संगीतात्मक वाक्य का रूप प्रदान करते हुए एक-एक भावात्मक कल्पना को पूरा करते जाना, ताल के आघात के अनुसार गीत के वाक्यों का सौष्ठव बैठाना और रागात्मक वाक्यों की लम्बाई का ध्यान रखना—संगीत की इन कलात्मक विशेषताओं पर ध्यान रखने के कारण भ्रमर का भँवरा, माँह का महिया आदि विभिन्न उच्चारण बन जाना स्वाभाविक ही है।”

काव्यशास्त्र के दृष्टिकोण से जैसा कि डा० दीनदयालु जी गुप्त ने इंगित किया है— “यद्यपि बहुत अंश में छंदपूर्ति अथवा तुकान्त के लिए मूल भाषा के प्रचलित शब्दों को तोड़ना भाषा के प्रयोग का एक अवगुण ही होता है।”^१ किन्तु लेखिका का विनम्र निवेदन है कि शब्द परिवर्तन, शब्दों के लोचयुक्त प्रयोग तथा ल्हस्वस्वर को दीर्घ और दीर्घस्वर को ल्हस्व बनाने की इस प्रवृत्ति के मूल में भी संगीत ही निहित है। तुक, मात्राओं की पूर्ति, शब्द-समूह की गति तथा लय के प्रवाह द्वारा काव्य और संगीत के संबंध को पुष्ट करने के लिए ही प्रायः शब्द-रूपों में विकार किए जाते हैं। अब यदि इस दृष्टि से देखा जाय तो डा० गुप्त जी ने जिसे काव्यगत ‘शब्दों का तोड़ना’ माना है वह ऐसा नहीं प्रतीत होता। वरन् वह सौंदर्य की अभिवृद्धि का साधन बन जाता है। अतः संगीत के माध्यम से काव्य-साधना करने वाले गायक कवियों के लिए इतनी स्वतन्त्रता अनिवार्य है।

कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने काव्यशास्त्र के नियमों में बद्ध होकर काव्य की रचना नहीं की अपितु भावना की तीव्रता में उनके हृदय से गाये गए मुक्त गान ही अपनी रसात्मकता, पवित्रता तथा सौन्दर्य चेतना के कारण स्वतः ही काव्य की संज्ञा से विभूषित हो गए।^२ “... मध्ययुगीन हिन्दी साहित्य बहुत अंशों में काव्य-साधना के लिए नहीं वरन् पतित मानवता को दैवी-सदेश सुनाने के लिए रचा गया था। काव्य-साधना साधन मात्र थी, उसमें प्राप्त काव्य-चमत्कार अनायास है। इस अमर साहित्य के विविध रचयिता अपने-अपने क्षेत्र के देवदूत थे। उनकी वाणी अपने इष्ट के द्वारा प्रदत्त वरदान से सिद्धवाणी थी।”^३ यही कारण है कि हमारे सभी कृष्णभक्तिकालीन गायक कवियों के काव्य में शब्दों के लोचयुक्त रूप पर्याप्त मात्रा में प्रयुक्त हुए हैं। उदाहरणस्वरूप इन कवियों के निम्नलिखित कुछ स्थलों पर प्रयुक्त शब्दों के लोचयुक्त रूप दृष्टव्य होंगे—

लोचयुक्त रूप भाषा रूप

पगु	पग	सूरदास कछु कहत न आवे गिरा भई गति ‘पंगु’। ^१
महियां	माहिं	बिडरति फिरति सकल बन ‘महियां’ एकै एक भईं। ^२
लपटेय	लपेट	श्री शंकर बहुरतन त्यागि कै विषहिं कंठ लपटेय। ^३
भँबारे	भ्रमर	तुम कारे सुफलक सुत कारे, कारे मधुप ‘भँबारे’। ^४

(सूरदास)

१. अष्टछाप और बल्लभसम्प्रदाय, डा० गुप्त, भाग २, पृ० ८८।

२. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, कृष्णभक्ति परंपरा और मीरा, आचार्य ललिताप्रसाद सुकुल, पृ० १८७।

३. सूरसागर, (भाग १), पृ० ४८७, पद सं० १२५८।

४. वही, पृ० ४७८, पद सं० १२३०।

५. वही, (भाग २), पृ० १५६१, पद सं० ४५१३।

६. वही, पृ० १५२०, पद सं० ४३८०।

लोचयुक्त रूप भाषा रूप

कहियाँ कहँ, को बलि बलि जाँउ चरन कमलनु की जाहि अपने घर 'कहियाँ' ।
गोपाला गोपाल इन मोरन की भाँति देखि नाचै 'गोपाला' ।^१
चंदं चन्द्र सहज प्रीति कमलनि अरु भानुहि सहज प्रीति —

कुमुदिनी अरु चंदं ।^१

बहियाँ बाँह नेक लाल ! टेकहु मेरी 'बहियाँ' ।^२
राई राय खेलन बन चले 'थुदुराई' ।^३ (परमानंददास)
बिरियाँ बेला कुंभनदास प्रभु दधि बेचन की 'बिरियाँ' जात ठरी ।^४
चैननु चैन अब गिरिधर बिन निसि अरु बासर मन न रहत

व्यों 'चैननु' ।^५

(कुंभनदास)

पनियाँ पानी कछु टीना सौ डारि गयो री, कैसे भरन जाऊँ 'पनियाँ' ।^६
लगनियाँ लगन } लागी रे 'लगनियाँ', 'मोहना' सो ।^७ (कृष्णदास)
मोहना मोहन }
मटुकिया मटकी 'मटुकिया' मोरी मोहन दीजै ।^८
दरसना दर्शन भोर तमचोर वेगि दीजै जू 'दरसना' ।^९
रसालै रसाल नंदराय जू को आनि दिखावै सुंदर रूप 'रसालै' ।^{१०}
नैन्ही नन्हीं } 'नैन्ही नैन्ही' 'दतियाँ' द्वै द्वै दूध की देखिए
दतियाँ दाँत } हँसत हरत दुख दलना ।^{११} (चतुर्भुजदास)

१. हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानंददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० ७८

२. वही, पद सं० ७०

३. वही, पद सं० १६७

४. वही, पद सं० ६०

५. वही, पद सं० ६३

६. अष्टछाप-परिचय, भीतल, पृ० ११६, पद सं० ५८

७. वही, पृ० १०७, पद सं० १५

८. वही, पृ० २३२, पद सं० २६

९. हस्तलिखित पद-संग्रह, कृष्णदास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० १२३

१०. अष्टछाप-परिचय, भीतल, पृ० २८१, पद सं० २८

११. वही, पृ० २८४, पद सं० ४१

१२. वही, पृ० २७८, पद सं० १३

१३. वही, पृ० २७६, पद सं० २

लोचयुक्त रूप भाषा रूप

पनियाँ	पानी	गोकुल की पनिहारी 'पनियाँ' भरन चली । ^१
मगना	मगन	फूली सखी चहुँ ओर थोरें थोरें, नंददास फूले जहाँ मन भयो 'मगना'। (नंददास)
कुमारें	कुमार	गोविंद प्रभु पिय दासी तिहारी सुंदर घोषे 'कुमारें', ^२
किसोरें	किशोर	गोविंद प्रभु कों देखि ललितादिक निरखि हँसत बन- नवल 'किसोरें' । ^३
मंभारी	मांभ (मध्य)	निसदिन हू घर घेरो करत है, बालक जूथ 'मंभारी' । ^४ (गोविंदस्वामी)
अनुकूली	अनुकूल	यह सब सुख 'छीत' निरखि इच्छा 'अनुकूली' । ^५
परसिबौ	स्पर्श	दधि के दान मिस, ब्रज की बीथिन में भक्तभोरन अंग अंग को 'परसिबौ' । ^६ (छीतस्वामी)
गोपरायनि	गोपराय	भुलहि कुंवर 'गोपरायनि' की मध्य राधा सुन्दरि सुकुमारी । ^७
आकासे	आकाश	नंदकुल चंद वृषभानु कुल कौमुदी, उदित वृंदावनविपिन विमल 'आकासे' ॥ ^८ (गदाधर भट्ट)
मुरलिका	मुरली	नव पीतांबर लकुट 'मुरलिका' ओर अखंड बनायो - प्रीतसहित अवलोक प्रहृत हरि मात पिता के पाय । ^९
नयना (नैना)	नयन	नयन सों 'नयना' प्रानन सों प्रान अरुभि रहे चटकीली छबि देख लटपटात स्यामघन । ^{१०} (सूरदास मदनमोहन)

१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० ३२३, पद सं० २४

२. वही, पृ० ३२६, पद सं० ३६

३. वही, पृ० २५८, पद सं० ५६

४. वही, पृ० २५३, पद सं० ३३

५. वही, पृ० २५१, पद सं० २६

६. वही, पृ० २६७, पद सं० १७

७. वही, पृ० २६६, पद सं० २३

८. मोहिनी वाणी श्री गदाधर भट्ट जी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ५६ भूलन के पद ।

९. वही, पृ० २२, पद सं० ६

१०. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४६, पद सं० १०

११. वही, पृ० ४४८, पद सं० ५

लोचयुक्त रूप	भाषा रूप	
राई	राय	मोहन 'रसिक राई' री माई तासौं जु मान करै — अँसी कौन कामिनी । ^१
नामिनी	नाम	लागि कटुर उरप सप्त सुर सौं सुलप लेति सुंदरि सुघर राधिका 'नामिनी, । ^२
जुवतीनि	युवती	देसी सुधंग राग रंग नीकों ब्रज 'जुवतीनि' की भीर री सजनी । ^३ (हितहरिवंश)
नटवा	नट	नाँचत 'नटवा' मोर सुधंग अंग, तैसें बाजत मेह मृदंग । ^४
मोहनियाँ	मोहन	मदनमोहन भाई मन—'मोहनियाँ' । ^५ (व्यास)
मोरनि स्यामाहि]	मोर स्यामा]	नाचत 'मोरनि' संग स्याम मुदित 'स्यामाहि' रिभावत । ^६
करनि	कर	बनी री तेरै चारि चारि चूरी करनि' । ^७ (हरिदास)
छहियाँ	छांह	कुंजन वन के छारै वाढे कुंवर कदंब की 'छहियाँ' । ^८
बहियाँ	बांह	सुनत बचन हरसि विलम न कीनों चली अली गहि 'बहियाँ' । ^९ (विट्ठलविपुल)
इष्टा	इष्ट	ऐसो को बड़भागी अनुरागी जो आराधै 'इष्टा' । ^{१०}
छहियाँ बहियाँ]	छांह बांह]	इन उनि में बदरनि की 'छहियाँ' गई 'बहियाँ' बोलत डोलत वन वन तै सोई संग सब ही को । ^{११}
राइ	राय	बिहरत राज रितु वन 'राइ' । ^{१२} (बिहारिनदेव)
मोरा	मोर	कारी घटा छटन के डोरा 'मोरा' बोलत जोरै । ^{१३}

-
१. हित चौरासी, हितहरिवंश, प्रति सं० ३८ । २१५, प्रयाग-संग्रहालय, पद सं० २
 २. वही, पद सं० ६८
 ३. वही, पद सं० २४
 ४. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० ३७८, पद सं० ६८०
 ५. वही, पृ० २७६, पद सं० ३७८
 ६. पद-संग्रह, प्रति सं० १६२० । ३१७०, हिन्दी-संग्रहालय, हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन, प्रयाग,
पृ० ३०, पद सं० १
 ७. वही, पृ० १७, पद सं० १६
 ८. वही, पृ० ४१, पद सं० २१
 ९. वही, पृ० ४१, पद सं० २१
 १०. वही, पद सं० १५
 ११. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, काशी-नागरी-प्रचारिणी सभा, पत्र सं० १३१, पद सं० ६
 १२. वही, पत्र सं० १४३, पद सं० ५
 १३. जुगलसत्तक, श्रीभट्ट २७६६।१६६६, का० ना० प्रा० सं०, पत्र सं० २३, पद सं० ८५

लोचयुक्त रूप भाषा रूप

नवलहि	नवल	नवल वसंत नवल बृंदावन 'नवलहि' फूले फूल ।' (श्रीभट्ट)
बंसिका	वंशी	नाना धुनि 'बंसिका' बजावत ।'
भोम	भूमि	राजत रंग 'भोम' तें आवत हरि जीतें रिणिवेत ।' (परशुराम)
मथनिया	मथनी	घर घर दधि 'मथनिया' घूमे अरु द्विज करत वेद की घोर ।'
मैना	मैन	आसकरण प्रभु मोहन नागर वारों कोटिक 'मैना' । (आसकरण)

कोमल शब्द विन्यास —

काव्य को नाद-सौंदर्य से अलंकृत करने के लिए भाषा को मधुर, कोमल और सुकुमार बनाना आवश्यक है । कर्कश तथा कर्णकटु अक्षरों का न्यूनतम प्रयोग और द्वित्व तथा संयुक्त अक्षरों का यथाशक्ति बहिष्कार संगीत के उपादान है । कृष्णभक्तिकालीन कवियों की भाषा मृदुल, मज्जुल, मधुर और सरस है । उनकी रचनाओं में अधिकतर कोमल शब्द-विन्यास होता है क्योंकि ब्रजभाषा का प्रधान गुण माधुर्य है । "देशी और विदेशी सभी व्यक्तियों ने मुक्त कठ से यह बात मानी है कि ब्रजभाषा सब भारतीय भाषाओं में मधुर है । '... ब्रजभाषा की वर्णमाला में मधुर वर्णों का ही प्रधान है । 'ण' ब्रज में 'न' हो जाता है । 'ल' बहुधा 'र' हो गया है । 'श' और 'ष' का स्थान 'स' ने ले रक्खा है । 'ऋ' ने 'रि' का रूप ग्रहण कर लिया है । इस प्रकार समस्त वर्णमाला की प्रवृत्ति कोमलता और मधुरता की ओर हो गई है ।" संगीत की कोमलता उत्पादन के लिए कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने कर्णकटु वर्णों का यथाशक्ति बहिष्कार किया है । उनकी रचनाओं में ब्रजभाषा के स्वाभाविक माधुर्य के अनुकूल प्रायः अधिकांश स्थलों पर ष, श > स; तथा ङ, ट और ल > र का प्रयोग मिलता है । उदाहरण स्वरूप —

आशा > आसा, निशिकर > निसिकर (सूरदास)^१, मिश्री > मिसिरी (परमानन्ददास)^२;
मणि > मनि (कृष्णदास)^३, बिछुड > बिछुरि (कुंभनदास)^४, भूषण > भूषन (नन्ददास)^५;

१. जुगलसतक, श्रीभट्ट, ७१२।३२, का० ना० प्र० स०, पत्र सं० १३, पद सं० १
२. राम-सागर, परशुराम, ६८०।४६२, रा० साग० ६८, पद सं० १४८
३. वही, १००, पद सं० १६१
४. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयू प्रसाद अग्रवाल, पृ० ४५१, पद सं० ६
५. वही, पृ० ४५१, पद सं० ७
६. कला, कल्पना और साहित्य, सत्येन्द्र, ब्रजभाषा-माधुरी शीर्षक लेख, पृ० २२५
७. सूर-सागर, भाग २, पद सं० ३७२६ तथा ३७८३
८. हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानन्ददास, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० ३३
९. अष्टछाप-परिचय, मीतल, पृ० २३४, पद सं० ४२
१०. कुंभनदास, विद्याविभाग कांकरौली, पद सं० १६७
११. अष्टछाप-परिचय, मीतल, पृ० ३२७, पद सं० ४३

अतिशय>अतिसय (चतुर्भुजदास)^१, कलश>कलश (गोविन्दस्वामी)^२; मुड>मुरि (छीतस्वामी)^३; शरद>सरद (सूरदास मदनमोहन)^४, शिरोमणि>सिरोमनि, चूड़ी>चुरी (हितहरिवंश)^५, शरण>सरन (व्यास जी)^६; थोड़ी>थोरी (हरिदास)^७; विवश>विवस (विहारिन देव)^८, किशोर>किसोर (श्रीभट्ट)^९; यश>जस (आसकरण)^{१०}

संयुक्त वर्णों का अभाव -

भावों की कोमलता को व्यक्त करने के लिए कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने शब्दों को मधुर तथा कोमल बनाने का निरंतर प्रयास किया है। सुकुमारता तथा मधुरता का विशेष ध्यान रखने के कारण इन कवियों की रचनाओं में संयुक्तवर्ण न्यून मात्रा ही में आए हैं। यदि संयुक्त वर्ण आ भी जाते हैं तो स्वरागम द्वारा उनको अमीलित कर दिया गया है। उदाहरण-स्वरूप निम्नलिखित प्रयोग देखे जा सकते हैं -

ममदर्शी>समदरसी, दुर्लभ>दुरलभ (सूरदास)^{११}, वर्ष>वरस, मार्ग>मारग (परमानन्ददास)^{१२}, पूर्ण>पूरन, सर्वस्व>मरवसु (कुम्भनदास)^{१३}, सर्वस्व>सरबस (कृष्णदास)^{१४}, पिपासा>पियाम, प्रिय>पियारे (नन्ददास)^{१५}, मूर्ति>मूरति, स्वरूप>सुरूप (चतुर्भुजदाम)^{१६}, दर्शन>दरसन, स्वप्न>सुपन (गोविन्दस्वामी)^{१७}, मार्ग>मारग

१ अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २७८, पद सं० १३

२. गोविन्दस्वामी, ब्रजभूषण शर्मा, पृ० ११, पद २१

३. हस्तलिखित पद-संग्रह, छीतस्वामी, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० १७

४ कीर्तन-संग्रह, वर्षोत्सव के कीर्तन

५. चौरासी-पद, (हस्तलिखित पद-संग्रह, प्रयाग-संग्रहालय), प्रति सं० ३८/०१५, पद सं०

१० व १३

६. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० २५७, पद संख्या २६१

७. पद-संग्रह, (हस्तलिखित), हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन प्रयाग, प्रति सं० १६२०/३१७०,

पृ० १३, पद ३

८. वही, पद २०

९. जगलसतक, श्रीभट्ट, प्रति सं० २७९९/१६९६, का० ना० प्र० सं०, पत्र २३, पद सं० ८५

१०. दो सौ बावन वैष्णवन की वार्ता

११. सूरसागर, (भाग १), पृ० ७२, पद सं० २२०

१२. हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानन्ददास, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० २३३ व ४२७

१३. कुम्भनदास, विद्याविभाग, काँकरोली, पद सं० ४४, २२२

१४. अष्टछाप-परिचय, मीतल, पृ० २३७, पद सं० ५७

१५. वही, पृ० ३२३, पद २५ व २८

१६. हस्तलिखित पद-संग्रह, चतुर्भुजदास, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० ३४ तथा ३६

१७. गोविन्दस्वामी, ब्रजभूषण शर्मा, पद सं० २३१ तथा ३६३

(छीतस्वामी)^१; स्वर>सुर, पूर्ण>पूरन, वर्णन>वरनन (गदाधर भट्ट)^२; पूर्ण>पूरन (सूरदास मदनमोहन)^३; स्पर्श>परस (हितहरिवंश)^४, भ्रमर>भँवरन (व्यासजी)^५; सर्वदा>सरवदा, स्वर>सुर (हरिदास)^६; हर्ष>हरसि (बिट्ठलविपुल)^७; सर्वस्व>सरवस (बिहारिनदेव)^८; नृत्यत>निरतत, स्पर्श>परस (श्री भट्ट)^९; हृदय>हिरदै, कल्पतरु>कलपतरु (परशुराम)^{१०} ।

मीरा की भाषा

यहाँ पर मीरा की भाषा तथा उसकी विशेषताओं की ओर इंगित कर देना अनिवार्य है । यों तो मीरा के पदों के जो अनेकों संग्रह प्राप्त होते हैं उनमें राजस्थानी, ब्रजभाषा, खड़ीबोली, अवधी, गुजराती आदि सभी का सम्मिश्रण देख पड़ता है । किन्तु यह तो निश्चित है कि मीरा की भाषा विशुद्ध ब्रजभाषा नहीं थी ।^{११} हस्तलिखित प्रतियों के आधार पर बगीय हिन्दी परिषद् द्वारा संपादित 'मीरा पदावली' में मीरा की भाषा राजस्थानी रूप में प्रगट हुई है और पदावली परिचय में भी इसी तथ्य की पुष्टि की गई है ।^{१२}

१. हस्तलिखित पद-संग्रह, छीत-स्वामी, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० १७
२. श्री गदाधर भट्ट महाराज की बानी, हस्तलिखित प्रति बालकृष्णदास जी की, पत्र २१, पद २३, पत्र २३, पद सं० १; पत्र २३-२४, पद सं० ३
३. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४६, पद सं० ७
४. चौरासी पद, प्रयाग संग्रहालय, प्रति सं० ३८/२१५, पद सं० १०
५. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० १६६, पद सं० ४०३
६. पद-संग्रह, प्रति सं० १६२०/३१७०, हिन्दी-संग्रहालय प्रयाग, पृ० २८, पद सं० २, पृ० ३०, पद १
७. पद-संग्रह (हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन प्रयाग), सख्या ३१७०, वेठन सख्या १६२०, पृ० ४१, पद सं० २१
८. वही, पद सं० २०
९. जुगलसतक, श्रीभट्ट, प्रति सं० ७१२।३२, का०ना०प्र०सं०, पत्र १३, पद १, पत्र १ पद सं० ७
१०. रामसागर, परशुराम, प्रति सं० ६८०।४६२, का०ना०प्र०सं०, रा०साग०४२, पद सं० १, ८
११. "मीरा की मातृभाषा राजस्थानी थी, अतः मीरा के नाम से प्रचलित पदों की भाषा में राजस्थानीपन पर्याप्त है किन्तु ब्रज तथा गुजरात में रहने के कारण इन प्रदेशों में प्रचलित पदों में प्रादेशिक बोलियों की छाप भी पर्याप्त है । जो हो मीरा की रचना विशुद्ध ब्रजभाषा कभी भी सिद्ध न हो सकेगी ।"

ब्रजभाषा-व्याकरण, धीरेन्द्र वर्मा, पृ० ३०

१२. "संग्रहों में प्राप्त उन [मीरा] के पदों के रूप यदि कोई देखे तो शायद उन्हें राजस्थान की मानने में भी संकोच होने लगे । दो चार दूढ़े फूटे, औंधे-सीधे इधर उधर आनेवाले राजस्थानी शब्दों और मुहावरों को छोड़कर ब्रजभाषा, अवधी और कहीं-कहीं तो खड़ी

अन्य कृष्णभक्तिकालीन कवियों की भाँति मीरा के पदों में भी शब्दों के लोचयुक्त रूप प्रचुरमात्रा में आए हैं । उदाहरणस्वरूप निम्नलिखित उद्धरण दृष्टव्य होंगे —

लोचयुक्त रूप भाषा रूप

मुरड़िया	मुरली	‘मुरड़िया’ बाजा जमणा तीर । ^१
गोविन्दां	गोविंद	माई री म्हां डिया ‘गोविन्दां’ मोड़ । ^२
धुंधरचां	धुंधरू	पग बांध ‘धुंधरचां’ णाच्यां री । ^३
हरचंदा	हरिश्चन्द्र	सतवादी ‘हरचंदा’ राजा डोम घर णीरां भरां । ^४
पपैया	पपीहा	‘पपैया’ म्हारो कब रो बैर चित्तायां । ^५

मीरा ने भी अपने काव्य में संयुक्त वर्णों को परिष्कृत करके अमीलित रूप में प्रचुर मात्रा में प्रयुक्त किया है । उदाहरणस्वरूप निम्नलिखित प्रयोग दृष्टव्य होंगे —

अमृत>इमरत	—	‘इमरत’ पाइ विषां क्यूं दीज्यां कूण गांव री रीत । ^६
मारंग>मारग	—	पंथ निहारां डगर मभारां ऊभी ‘मारग’ जोय । ^७
प्रभात>परभात	—	पटाणा खोड़्यां मुखांणा बोड़्यां सांभ भयां ‘परभात’ । ^८
कीर्ति>कीरत	—	‘कीरत’ काई णा कियां घणां करम कुमाणी जी । ^९
कृपानिधान>किरपानिधान	—	गिरधारी शरणां थारी आयां राख्यां ‘किरपानिधान’ । ^{१०}

बोली की भी खिचड़ी मिलती है । कारण स्पष्ट है कि इन विविध संग्रहों के पद गली-गली गाये जाने वालों से सुनकर बटोर लिये गये हैं । ... किन्तु प्रस्तुत संग्रह में जो पदावली दी गयी है और जिसका इतिहास भी दे दिया गया है उसमें यदि कुछ भी सच्चाई हो जो पदों में प्रयुक्त ओत-प्रोत राजस्थानी से भी प्रतिपादित होती है तो कम से कम मीराबाई की रचनाओं के विविध प्रकार के अध्ययन की कठिनाई बहुत सुलभ जाती है ।” मीरा-स्मृति-ग्रंथ, पदावली-परिचय, ललिताप्रसाद सुकुल, पृ० थ और द

१. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० २७, पद सं० ६४
२. वही, पृ० ४, पद सं० १३
३. वही, पृ० १३, पद सं० ४७
४. वही, पृ० १५, पद सं० ५४
५. वही, पृ० ११, पद सं० ३८
६. वही, पृ० ३, पद सं० ६
७. वही, पृ० ६, पद सं० २१
८. वही, पृ० ७, पद सं० २४
९. वही, पृ० ७, पद सं० २५
१०. वही, पृ० ६, पद सं० ३१

नृत्य>निरत	—	काङ्गिन्दी दह णाग णाथ्यां काङ्ग फण-फण 'निरत' करंत । ^१
प्रतिज्ञा>परतग्या	—	प्रहङ्गाद 'परतग्या' राख्यां हरणांकुस णों उदर बिदारण । ^२
श्री>सिरी	—	छप्पण कोटां जणां पधारचां वृल्हो 'सिरी' ब्रजनाथ । ^३
हृदय>हिरदां	—	मा 'हिरदां' बस्या सांवरो म्हारे णींद णा आवां । ^४

जहाँ तक कर्णकटु अक्षरों के प्रयोग करने का प्रश्न है मीरा की स्थिति अन्य कृष्णभक्तिकालीन पदकारों से भिन्न है । 'ट' वर्ग की कर्कशता से लोगों के कान फट जाते हैं । मीरा में 'ट' वर्ग की प्रधानता है । 'ड' का भी मीरा में बाहुल्य है । उदाहरणस्वरूप कतिपय पद दृष्टव्य होंगे —

म्हां मोहण रो रूप लुभाणी ।

सुंदर बदन कमड़ दड़ लोचन बाँकां चितवण नैणा समाणी ।

जमणा किणारे कान्हा धेणु चरावां बंसी बजावां मोट्टां बाणी ।

तण मण धण गिरधर पर बारां चरण कंवड़ मीरां बिलसांणी ॥^५

म्हारो जणम-जणम रो शायी थाणे ना बिशरचा दिण रांती ।

थां देख्यां बिण कड़ ना पड़तां जाणे म्हारी छांती ।

ऊचां चढ-चढ पंथ निहारचा कड़प-कड़प अखयां रांती ।

भोसागर जग बंधण भूठां भूठां कुड़ रां णयाती ।

पड़ पड़ थारां रूप निहारां णिरख णिरख मदमांती ।

मीरां रे प्रभु गिरधर नागर हरि चरणा चितरांती ॥^६

मण भें परस हरि रे चरण ।

सुभग सीतड़ कंवड़ कोमड़ जगत ज्वाड़ा-हरण ।

इण चरण प्रह्लाद परस्यां इन्द्र पदवी धरण ।

इण चरण ध्रुव अटड़ करस्यां सरण असरण सरण ।

इण चरण ब्रह्मांड भेट्यां णखलसिखां सिरि भरण ।

इण चरण कालियां णाथ्यां, गोपड़ीड़ा करण ।

इण चरण धारचां गोवरधण गरब मधवा हरण ।

दासि मीरां लाल गिरधर अगम तारण तरण ॥^७

१. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० ६, पद सं० ३२

२. वही, पृ० १०, पद सं० ३४

३. वही, पृ० १०, पद सं० ३६

४. वही, पृ० ११, पद सं० ३७

५. वही, पृ० २, पद सं० ३

६. वही, पृ० १२, पद सं० ४३

७. वही, पृ० ४, पद सं० १४

किन्तु 'ट' वर्ग का प्रयोग मीरा के काव्य में स्वच्छन्द सगीत उत्पन्न करता है जो कृष्णभक्तिकालीन अन्य कवियों के काव्य में कोमल शब्दों द्वारा उत्पन्न सगीत में कम मधुर नहीं है। जायसी के 'डा' के सगीत माधुर्य पर मुग्ध हो कर प० रामचन्द्र शुक्ल ने कहा था—“सदेसड़ा शब्द में स्वार्थ 'डा' का प्रयोग भी बहुत ही उपयुक्त है। ऐमा शब्द उस दशा में मुँह से निकलता है जब हृदय प्रेम-माधुर्य, अल्पता, तुच्छता आदि में से कोई भाव लिये हुए होता है।” मीरा के पदों में ऐसे भावव्यञ्जक स्वर्य 'डा' आदि न जाने कितने भरे पड़े हैं। यथा —

प्रभु जी थे कहुयां गयां 'नेहड़ा' लगाय ।
चित्त चढ़ी म्हारे माधुरी मूरत, 'हिवडां' अणी गढी ।^१
स्याम म्हां बाँहडिया जी गह्यां ।^२
स्याम शुंदर पर वारां 'जीवड़ा' डारां स्याम ।^३
जोशीडा णे लाख बधाया रे आश्यां म्हारो स्याम ।^४
प्रीतम दयां संगेसड़ां म्हारों घणों जेबाजां हो ।^५
'नीदड़ी' आवां णा शारा रात कुण बिध होय प्रभात ।^६
जणम जणम रो काण्हडो म्हारी प्रीत बुभाय ।^७
घायड़ री गत घायड़ जाण्या 'हिवडो' अगण संजोय ।^८
म्हारा पिया म्हारे 'हीयडे' बसतां ना आवां ना जाती ।^९

नेहड़ा, हिवडा, बाँहडिया, जीवडा जोशीडा, संगेसड़ा, नीदड़ी, काण्हडो, हिवडो और हीयडे शब्दों में कितनी स्वाभाविक रमणीयता तथा अकृत्रिम सगीत निहित है। अनगढ़ और बीहड़ चट्टानों पर उछलती, टकराती, बहती हुई जल की धारा जिस प्रकार अपूर्व मधुर सगीत

-
१. जायसी-ग्रंथावली, रामचन्द्र शुक्ल, भूमिका पृ० ४७
 २. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, प० ४, पद सं० ११
 ३. वही, पृ० ५, पद सं० १५
 ४. वही, पृ० ६, पद सं० २२
 ५. वही, पृ० ८, पद सं० २७
 ६. वही, पृ० १२, पद सं० ४४
 ७. वही, पृ० २२, पद सं० ७६
 ८. वही, पृ० २३, पद सं० ८१
 ९. वही, पृ० २५, पद सं० ८६
 १०. वही, पृ० ६, पद सं० १६
 ११. वही, पृ० ३, पद सं० १०

उत्पन्न करती है, मीरा के हृदय की वेदना, टीस, बेचैनी तथा व्याकुलता भी स्वाभाविक विवशतावश स्वतः निकले हुए अनगढ़ और अकृत्रिम शब्दों द्वारा उसी प्रकार का संगीत उत्पन्न करती है।

मीरा के काव्य में कही-कही र, ल > ड तथा स > श का प्रयोग किया गया है।
यथा —

नेहरा > नेहड़ा — प्रभुजी थे कठ्यां गयां 'नेहड़ा' लगाय ।^१

बावल > बादड़ — 'बादड़ा' रे थे जड़ भरां आळ्यो ।^२

बिसरा > बिशरचा — म्हारो जणम जणम रो शाथी थाणे ना 'बिशरचा' दिण रांती ।^३

तरसावो > तरशावां — क्यूं 'तरशावां' अन्तरजामी आय मिड़ो कुल जाय ।^४

किन्तु इस प्रकार के प्रयोग मीरा की भाषा की मधुरता बढ़ाने में कम सहायक नहीं हुए हैं। इन शब्दों से माधुर्य की वर्षा सी प्रतीत होती है।

'ड' के पश्चात् 'या' का प्रयोग और स्वार्थे ड्या भाषा में संगीत-सौंदर्य की वृद्धि ही करते हैं। मीरा में पग-पग पर ऐसे ही प्रयोग भरे हुए हैं। यथा —

भाया 'छांड्या' बंधा 'छांड्या' 'छांड्या' सगां सूयां ।^५

मीरां रे प्रभु गिरधर नागर 'क्रीड्यां' संग बलबीर ।^६

'छोड्या' म्हा बिसवास संगती प्रीत री बाती जड़ाय ।^७

स्याम म्हां 'बाँहड्यां' जी गह्यां ।^८

सारांश में कहा जा सकता है कि—“मीराँ देवी की रचनाये भाषा अथवा काव्य चातुर्य की दृष्टि से विशेष महत्व नहीं रखती। भाषा अथवा काव्यकला का उसमें कोई विशेष चमत्कार नहीं। फिर भी उनके पदों में विशेष आकर्षण है, उनमें पुलकित तथा गद्गद करने की शक्ति है; कम से कम श्रोताओं के हृदय पर वे प्रभाव उत्पन्न करते हैं।..... उनके शुद्ध, सरल तथा मंजुल भाव उनकी निश्छल अनुरक्ति, तल्लीनता एवं मादकता उनके शब्दों में भी छलकती सी जान पड़ती है। साधिका के प्रगाढ़ भक्तिभाव से उसके शब्दों में

१. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० ४, पद सं० ११

२. वही, पृ० १५, पद सं० ५२

३. वही, पृ० १२, पद सं० ४३

४. वही, पृ० २५, पद सं० ६०

५. वही, पृ० १, पद सं० १

६. वही, पृ० ३, पद सं० ७

७. वही, पृ० ४, पद सं० ११

८. वही, पृ० ६, पद सं० २२

भी उसकी आत्मा का विशेष स्पन्दन एवं सौरभ प्रकट हो गया । यदि शब्दों, वाक्यों, पदों आदि का कौशल अथवा पद्यों की विपुलता मात्र ही काव्य, कवित्त अथवा कवि की महानता या हीनता का प्रमाण समझा जाय तो संभवतः मीरा का स्थान नगण्य सा माना जायगा । यदि भावावेश, हृदयावेग, तीव्र भावुकता तथा तन्मयता से विगलित शब्द-विन्यास को कविता का विशेष लक्षण माना जाय तो मीरा के कवियित्री होने में सन्देह नहीं । यही नहीं, उनकी पदावली में भावोन्मेषकता एवं संगीत के विशेष गुण हैं जिनसे उनके काव्य का उत्कर्ष बहुत बढ़ जाता है ।”

री, अरी, एरी आदि शब्दों का प्रयोग

संगीत-माधुर्य तथा नाद-सौंदर्य की वृद्धि के लिए ही कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य में री, अरी, एरी, रे, जी, हो, हे, हौ, ए आदि शब्दों का प्रयोग-बाहुल्य देख पड़ता है । इन शब्दों के प्रयोग से एक तो भाषा में सुकुमारता आ जाती है, मात्राओं की पूर्ति हो जाती है, ताल और लय सरलता से बँध जाती है, भावों में स्पष्टता आती है और साथ ही अर्थ की रक्षा करते हुए भावानुकूल संगीत-कुशलता दिखाने की स्वतन्त्रता भी प्राप्त हो जाती है । अतः संगीत-प्रकाशन संबंधी स्वतन्त्रता, ताल, लय एवं प्रवाह की सरलता के लिए कृष्ण-भक्ति कालीन कवियों ने अधिकांश स्थलों पर इन शब्दों का प्रयोग किया है । उदाहरण-स्वरूप इन कवियों की कतिपय पंक्तियाँ दृष्टव्य होंगी —

सूरदास —

देखौ री राधा उत अँटकी ।^१

अरी अरी सुंदरि नारि सुहागिनि, लागे तेरे पाउँ ।^२

रे मन समुझि सोच विचार ।^३

ए अलि कहा जोग मैं नीको ।^४

परमानंददास —

रहि री ! ग्वालिन जोबन मदमाती ।^५

१. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, भूमिका, रामप्रसाद त्रिपाठी, पृ० [१-]

२. सूरसागर, दूसरा खंड, पृ० ८६५, पद सं० २३८२

३. वही, प्रथम खंड, पृ० २००, पद सं० ४८८

४. वही, पृ० १०२, पद सं० ३०६

५. वही, दूसरा खंड, पृ० १५००, पद सं० ४३१५

६. हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानंददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० २४

मेरो मन कमल हरयो री नागर ।'

गावत सुनत लोकत्रयी पावन बलि परमानंददास हो ।'

कुंभनदास -

एरी ! यह फेंटा ऐठवा सीस धारें ।'

रगीले री ! छबीले नैना रस भरे, नाचत मुदित अनेरे रे ।'

अब ए नैनाई तेरे करत वसीठी ।'

कृष्णदास -

लागी रे लगनियाँ मोहना सोलागी रे लगनियाँ ।'

पिय को मुख देख्यो री नैननि लागी चटपटी ।'

कुछ टोना सों डारि गयो री कैसे भरन जाऊँ पनियाँ ।'

नंददास -

छबीली राधे पूजि लै री गनगौर ।'

देखो देखो री नागर नट निरतत कार्लिदी तट ।'

जागिए मेरे लाल हो चिरैयाँ चुहचुहानी ।'

चतुर्भुजदास -

तोकोँ री स्याम कंचुकी सोहँ ।'

१ हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानंददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० २४०

२. वही, पद सं० ३३६

३. कुंभनदास, विद्याविभाग, काँकरौली प० ७२, पद सं० १८८

४. वही, पृ० ६० पद सं० १५०

५. वही, पृ० ८८, पद सं० २४६

६. हस्तलिखित पद-संग्रह, कृष्णदास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० १२३

७. वही, पद सं० ४५

८. वही, पद सं० १२३

९. अष्टद्वाप-परिचय, प्रभुदयालु सीतल, पृ० ३२६, पद सं० ३८

१०. वही, पृ० ३२५, पद सं० ३३

११. वही, पृ० ३१७, पद सं० २

१२. वही, पृ० २८४, पद सं० ४०

अब हौं कहा करों री माई ।^१

ये को है री, जाय दान जु दैहें गोवरधन के मंड

गोविंदस्वामी —

मेरो मन मोह्यो री इन नागर ।^३

अति रसमाते री तेरे नैन ।^४

लालन सिर घाली हो ठगोरी ।^५

छीतस्वामी —

प्रीतम प्यारे ने हों मोही ।^६

अरी हौं स्याम रूप लुभाने .

आगै कृष्ण पाछै कृष्ण इत कृष्ण उत कृष्ण,

जित देखौ तित कृष्ण ही मई री ।^७

गदाधर भट्ट —

देखि री आवत गोकुल चंद ।^८

पटह निसान भेरी सहनाई महा-गरज की घोर रे ।^९

लाडिली गिरिधरन पिया पिय नेननि आनंद देत री ।^{१०}

सूरदास मदनमोहन —

तेरे गुन रूप की सम नाहि कोउ आवे री उपमा को तुहि अंत न पावत ।^{११}

वरन वरन कुसुम प्रफुलित अंब मोर ठौर ठौर लागे री कोकिला कूजन ।^{१२}

१ अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २८७, पद सं० ५१

२ वही, पृ० २८१, पद सं० २६

३ हस्तलिखित पद-संग्रह, गोविंदस्वामी, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० २०४

४ वही, पद सं० १५३

५ वही, पद सं० ६६

६ हस्तलिखित पदसंग्रह, छीतस्वामी, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० १२

७ वही, पद सं० १७

८ वही, पद सं० ३२

९ गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी, बालकृष्णदास, पत्र २१, पद सं० २३

१० वही, पत्र २२,

११ वही, पत्र १८, पद सं० १४

१२ अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४६, पद सं० ८

१३ वही, पृ० ४४६, पद सं० ११

बिहारिनदास -

रे तू बहुरि कहां फिरि आयौ ।^१

बोलै कौन भलाई रे माई ।^२

श्री भट्ट -

कहे श्रीभट्ट बहुरि जौ हठिहौ हों हों न आनिहों पतियां ।^३

परशुराम -

अंतरवसी री मेरे ।^४

हो सुनि ब्रजराज रागसारंग सुर गावत गुण ब्रजनारी ।^५

जन्म गवायो रैन रे मूरिष अषा ।^६

मीरा -

मीरां रे प्रभु गिरधर नागर आस गह्रां थे सरणारी ।^७

मीरां रे प्रभु हरि अविणासी कब रे मिड़्यौ आय ।^८

मीरां रे प्रभु गिरधर नागर मिड़ बिछड़ण मत कीज्यो जी ।^९

मीरां रे प्रभु हरि अविणासी तण मण स्याम पद्यों री ।^{१०}

आसकरण -

कीजे पान लला रे ओटघो दूध लाई जसोदा मैया ।^{११}

तुम पौढ़ो हौं सेज बनाऊं ।^{१२}

१. पद-संग्रह, प्रति सं० १६२०।३१७०, हिंदी-संग्रहालय, पद सं० ४६

२. वही, पद सं० २५

३. जगलसतक, श्री भट्ट, ७१२।३२, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पत्र १०, पद सं० १

४. रामसागर, परशुराम, प्रति सं० ६८०।४६२, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पत्र रा०

सा० ७६, पद सं० १३

५. वही, पद सं० १५

६. वही, पत्र ५३, पद सं० ४

७. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० २८, पद सं० ६६

८. वही, पृ० २५, पद सं० ८६

९. वही, पृ० १८, पद सं० ६६

१०. वही, पृ० १६, पद सं० ५८

११. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४५०, पद सं० १

१२. वही, पृ० ४५१, पद सं० ५

अनुस्वारयुक्त दीर्घ स्वरों का प्रयोग

अनुस्वार युक्त दीर्घ स्वरों के प्रयोग से भाषा में अत्यधिक संगीतात्मकता आ जाती है। संगीत की इस श्रुति-मधुरता को अपनाने के कारण कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य में दीर्घ स्वर अनुस्वार-योग के साथ प्रचुर मात्रा में आये हैं। अनुनासिक वर्णों से युक्त स्वरों के संयोग से कवियों ने भाषा के नाद-सौंदर्य को बहुत कुछ अंश में बढ़ा दिया है। उदाहरणस्वरूप देखिए —

सूरदास —

काहे कौँ पिय भोर हीं मेरे गृह आये ।^१
 होँ संग साँवरे के जेहों ।^२
 कहा करौँ मोसौँ कहौ सब हीं ।^३

परमानंददास —

नैकु पठे गिरधर को मैया ।^४
 जब तं प्रीति स्याम सों कीनी ।
 ता दिन ते मेरे इन नैननि नैकहुँ नींद न लीनी ।^५

कुंभनदास —

काह् तिहारी सों हों आउंगी ।^६
 ग्वालनि! ते मेरी गेंद चुराई ।^७

कृष्णदास —

प्यारी लाड़िली पालनै भूलै ।^८
 ते गोपाल हैत कसूँभी कंचुकी रंगाय लई ।^९

-
१. सूर सागर, (भाग २), पृ० ११४३, पद सं० २६८८
 २. वही, (भाग १), पृ० ८३६, पद सं० १६६८
 ३. वही, पृ० ७५२, पद सं० १४२३
 ४. हस्तलिखित पद-संग्रह, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० २६३
 ५. वही, पद सं० १०२
 ६. कुंभनदास, बिद्याविभाग काँकरोली, पृ० ५६, पद सं० १३७
 ७. वही, पृ० ५७, पद सं० १४०
 ८. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल भीतल, पृ० २३०, पद सं० २०
 ९. वही, पृ० २३६, पद सं० ५४

नंददास -

छबीली राधे पूजि लें री गनगौर ।^१
 धन्य जसोदा धन्य, तैं कौन पुन्य कीनै ।^२
 मुख पर वारों सुंदर टोंना ।^३

चतुर्भुजदास -

अपने बाल गुपालें रानी जू, पालने भुलावै ।^१
 तेरे माई लागत हों री पैयाँ ।^२

गोविंदस्वामी -

गिरिवर कैसें धर्यो ब्रज लालन पियारे ।^१
 हों बलि बलि जाऊँ कलेऊ लाल कीजे ।^२

छीतस्वामी -

प्रीतम प्यारे ने हों मोही ।^१
 अरी हों स्याम रूप लुभानी ।^२

गदाधर भट्ट -

मौरी तरनि तरुन ता तन में मनसिज रस वरसंत ।^१
 सखी हों स्याम रग रेंगी ।^२

१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल भीतल, पृ० ३२६, पद सं० ३८

२. वही, पृ० ३२७, पद सं० ४६

३. वही, पृ० ३२४, पद सं० २६

४. वही, पृ० २७६, पद सं० ३

५. वही, पृ० २८६, पद सं० ४७

६. गोविंदस्वामी, विद्या-विभाग काँकरोली, पृ० ३६, पद सं० ७६

७. वही, पृ० ११५, पद सं० २३४

८. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल भीतल, पृ० २६६, पद सं० १४

९. वही, पृ० २६५, पद सं० १२

१०. श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी, (हस्तलिखित), बालकृष्णदासजी, पत्र २४,

पद सं० १

११. मोहनी चाणी, श्री गदाधर भट्टजी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० २५

सूरदास मदनमोहन -

कनियां कनियां अइयां अइयां यों कहि लाल लड़ावे ।^१
सखियन संग राधिका कुंवरी बिनति कुसुम कलियाँ ।^२

हितहरिवंश -

तू तो सखी सयानी तैं मेरी एकाँ न मानी ।
हों तो सौँ कहति हारी जुवति जुगती सौँ ।^३
दानु बँ री नवल किशोरी ।^४

व्यास -

क्यों मन मानै गोरी कैसेँ इन बातनि ।^५
जमुना जाति ही हौँ पनियाँ ।^६

हरिदास -

जौँ लों जीवे तो लौँ हरिभजि रे मन और बात सब वादि ।^७
कुंजबिहारी नाचत नीकें लाड़िली नचावत नीकें ।^८

बिठ्ठलविपुल -

सुनि री सखी हों साँच कहति हौँ तुव जल ए मोन ।
तेरे रस व स्याम सुंदर वर जाचित ज्यों दीन ॥^९

१. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४७, पद सं० १

२. वही, पृ० ४४८, पद सं० ३

३. चौरासी पद, हितहरिवंश, प्रति सं० ३८।२१५, प्रयाग-संग्रहालय, पद सं० ५८

४. वही, पद सं० ५१

५. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० ३२६, पद सं० ५२० -

६. वही, पृ० ३८७, पद सं० ७१४

७. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, का०ना०प्रा०सभा, पत्र श्री स्वा० ४, पद सं० १६

८. वही, पत्र १७, पद सं० ८

९. वही, १६२०।३१७०, प्रयाग-संग्रहालय, पृ० ४१, पद सं० १६

बिहारिनदास -

द्वे द्वे किये न बात बने ।
छैते दस द्वे है घट छूटे हटकत क्यों न मने ।^१
जैसे कंचन पाई कृपन धन ।
गनत रहौ न बिसारौ ।^२

श्री भट्ट -

हिडोरें लाड़िली लाले शकौरें वटी जुटी दोऊ औरें ।^१
सहचरी सब सौँज सजिविधि सौँ हरि नैन नेहविधि सौ भेवें ।^२

परशुराम -

हरि रास रच्यो केलि करण कों ।^१
परसा प्रभु सौ करि मित्राई ।^२

मीरा -

गणतां गणतां घिस गयां रेखां आंगरियां री शारी । आयां णा री मुरारी ।^१
म्हूँ गिरधर आगां नाच्यां री ।
णाच-णाच म्हूँ रसिक रिझावां प्रीत पुरातण जांच्यां री ।
स्याम प्रीत रो बांध धूंधरयां मोहण म्हारो सांच्यां री ।
डोक ड़ाज कुड़वां मरज्यादां जग मां णेक णा राख्यां री ।
प्रीतम पड़ छण णा बिसरावां मीरां हरि रंग रांच्यां री ॥^२

आसकरण -

तुम पोढ़ो हौं सेज बनाऊँ
चापुं चरन रहूँ पांयन तर मधुरें स्वर केदारो गाऊँ ।^१

१. पद-संग्रह, प्रति सं० १६२०।३१७०, प्रयाग-संग्रहालय, पृ० ४१, पद सं० २४
२. वही, पद सं० २७
- १ जुगलसतक, श्री भट्ट, प्रति सं० ७१२।३२, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पत्र १४, पद सं० १
२. वही, पत्र ५, पद सं० ३०
३. रामसागर, परशुराम, प्रति सं० ६८०।४६२, का० ना० प्र० स०, पद सं० २०
४. वही, रा० सागर ५१, पद सं० ३
५. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० २६, पद सं० १०२
६. वही, पृ० १६, पद सं० ५६
७. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४५१ पद सं० ५

शब्दों की ध्वनि-शक्ति

भाषा के शब्दों में अर्थ-गौरव के साथ-साथ ध्वनि-विन्यास संबंधी विशेषता भी निहित रहती है। काव्य में शब्द-संगीत से ही (शब्दों के अर्थ जाने बिना शब्दों की ध्वनि द्वारा ही) थोड़ी सी अर्थ-व्यंजना हो जाती है। “शब्दों में एक प्रकार का पारस्परिक आकर्षण रहता है। पत्ते-पत्ते मिलकर मर्मर ध्वनि उत्पन्न करते हैं। तरंगों के पारस्परिक आघात से कलकल नाद उत्पन्न होता है। इसी प्रकार शब्दों के मिलने से काव्य में एक अपूर्व संगीत ध्वनि उत्पन्न होती है।”^१ शब्दों में अपना संगीत तत्व रहता है और शब्द-संगीत की झंकार अपरिमित होती है। प्रत्येक शब्द को बोलता हुआ बनाकर, शब्दों के पारस्परिक संगठन और मेल द्वारा उनके अन्तर्हित संगीत को शकृत कर देना वांछित होता है अतः संगीत को प्रगट कर देना ही, जिससे हृत्तन्त्री के तार-तार बज उठे सफल कलाकार का कर्तव्य है। शब्दों का चयन कुछ इस प्रकार क्रमबद्ध करना चाहिए कि संगीत विशेष उत्पन्न हो जाय। शब्दों की ध्वनि-शक्ति के आधार पर ही काव्यगत अन्त संगीत प्रकट होता है। शब्दों की ध्वनि-शक्ति दो रूपों में प्रथम —

काव्य के रस, भाव तथा गति के अनुकूल कोमल तथा कर्कश शब्दों के प्रयोग द्वारा, और द्वितीय —

शब्दालंकारों^२ के सामंजस्य द्वारा, काव्य की भाषा के अन्त संगीत को प्रकट करने में समर्थ होती है।

भाषा में भावात्मकता

काव्यगत भाव और उनमें प्रयुक्त शब्दों से उत्पन्न ध्वनि एक दूसरे की पूरक तथा एक दूसरे से पूर्णतया सम्बद्ध व आबद्ध होती है क्योंकि शब्दों की ध्वनि के विशिष्ट तथा अनुकूल सामंजस्य से वातावरण निर्मित होता है। अतः कविता की भाषा में भावानुकूल कोमलता तथा पुरुषता होनी चाहिये। भाषा का प्रयोग करते समय कवि को रस भाव और गति का सर्वदा ध्यान रखना चाहिए। “कविता एक अपूर्व रसायन है। उसके रस की सिद्धि के लिए बड़ी मनोयोगिता और बड़ी चतुराई की आवश्यकता होती है। रसायन सिद्ध करने

१. प्रदीप, पदुमलाल पन्नालाल बख्शी, पृ० २३४

२. “अलंकार प्रधानतः दो भागों में विभक्त हैं—शब्दालंकार और अर्थालंकार। शब्द को चमत्कृत करने वाले अनुप्रास आदि अलंकार शब्द के आश्रित हैं अतः वे शब्दालंकार कहे जाते हैं। .. जो अलंकार किसी विशेष शब्द की स्थिति रहने पर ही रह सकता है और उस शब्द के स्थान पर उसी अर्थ वाला दूसरा शब्द रहने पर नहीं रह सकता वह शब्दालंकार है” —

में आँच के न्यूनधिक होने से जैसे रस बिगड़ जाता है वैसे ही यथोचित शब्दों का उपयोग न करने से काव्यरूपी रस भी बिगड़ जाता है। किसी-किसी स्थल विशेष पर रूक्षाक्षर वाले शब्द अच्छे लगते हैं। परन्तु और सर्वत्र ललित और मधुर शब्दों का ही प्रयोग करना उचित है। शब्द चुनने में अक्षर-मैत्री का विशेष विचार रखना चाहिए।^१ यदि किसी स्निग्ध, मृदुल भाव से परिपूर्ण विषय के वर्णन में 'ट' वर्ग के सदृश कर्णकटु वर्णों का आधिक्य हो तो वह शब्द संगीत के उस वानावरण के उपयुक्त नहीं प्रतीत होगा। अतः कोमल रसों और भावनाओं का चित्रण कोमल, सरस तथा सरल शब्दों द्वारा तथा अकोमल रसों और कठोर भावनाओं की अभिव्यक्ति कर्णकटु तथा कठोर शब्दों के द्वारा ही सफलतापूर्वक हो सकती है। साहित्य में इसीलिए उपनागरिका, परुषा तथा कोमला वृत्तियों^२ का विधान किया गया है। रामचरित-मानस में जब तुलसीदास कहते हैं —

१. रसज्जरंजन, महाबीरप्रसाद द्विवेदी, पृ० ६

२ “भिन्न-मिन्न रस के वर्णन में भिन्न-भिन्न वर्णों के प्रयोग करने का नियम है। ऐसे नियमबद्ध वर्णों की रचना को वृत्ति कहते हैं। वृत्ति तीन प्रकार की होती है — (१) उपनागरिका (२) परुषा और (३) कोमला। वामन आदि आचार्यों ने इनके (१) वैदर्भी, (२) परुषा और (३) पाँचाली नाम माने हैं। उपनागरिका वृत्ति — माधुर्य गुणव्यंजक वर्णों की रचना को उपनागरिका वृत्ति कहते हैं। जिस गुण के कारण अन्तःकरण आनन्द से द्रवीभूत हो जाता है उसे माधुर्य कहते हैं। ... सम्भोग शृंगार से करुण रस में, करुण से विप्रलम्भ शृंगार रस में और विप्रलम्भ शृंगार से शान्त रस में, माधुर्य गुण क्रमशः अधिकाधिक होता है। यहाँ संभोग शृंगार का कथन उपलक्षण मात्र है, वास्तव में सम्भोग के आभास आदि में भी माधुर्य होता है। ट, ठ, ड, ढ के बिना स्पर्श (क, ख, ग, घ, ङ, च, छ, ज, झ, ञ, त, थ, द, ध, न, प, फ, ब, भ, म,) वर्ण और ङ, ञ, ण, न, म, से युक्त वर्ण अर्थात् अनुस्वार वाले वर्ण (जैसे अङ्ग, रञ्जन, कान्त, कम्प) ह्रस्व 'र' और 'ण', समास का अभाव अथवा दो या तीन अथवा अधिक से अधिक चार पद मिला हुआ समास और मधुर रचना ये सब माधुर्य गुण व्यंजक हैं।

परुषावृत्ति—‘ओज’ प्रकाशक वर्णों की रचना को ‘परुषा’ वृत्ति कहते हैं। जिसके सुनने से मन में तेज उत्पन्न होता है वह ‘ओज’ गुण है। कवर्ग आदि के पहिले और तीसरे वर्णों का, दूसरे और चौथे वर्णों के साथ क्रमशः योग होना अर्थात् क, च आदि का ख, छ आदि के साथ योग (जैसे कच्छ, पुच्छ) और ग, ज आदि के साथ योग (जैसे दिग्ध, जुज्झ) और ‘र’ का योग (जैसे वक्र, अर्थ, निद्रा) तथा ट, ठ, ड, ढ की अधिकता, बहुत से पद मिले हुए लंबे समास और कठोर वर्णों की रचना ये सब ओज गुण को व्यक्त करते हैं।

कोमलावृत्ति—जहाँ माधुर्य और ओज प्रकाशक वर्णों के अतिरिक्त वर्ण हों उसे कोमला वृत्ति कहते हैं। इसे ग्राम्या वृत्ति भी कहते हैं। यहाँ माधुर्य और ओज गुण प्रकाशक वर्णों को छोड़कर शेष वर्णों की ही अधिकता और ख, ल, प, भ आदि वर्णों की कई आवृत्ति है।^३

घन घमण्ड नभ गरजत घोरा ।
प्रियाहीन डरपत मन मोरा ॥^१

तो प्रथम पंक्ति मे बादलो के गर्जन का आभास होने लगता है और दूसरी पंक्ति के कोमल शब्दों से हृदय की कातरता प्रत्यक्ष हो उठती है । इसी प्रकार देवी की वंदना करते हुए मैथिल कोकिल विद्यापति कहते हैं —

जय-जय भैरवि असुर-भयाउनि पशुपति-भामिनि माया ।
सहज सुमति बर दिअओ गोसाउनि अनुगति गति तुअ पाया ।
बासर-रैनि सबासन सोभित चरन, चन्द्र-मनि चूड़ा
कतउक दैत्य मारि मुँह मेलल कतओ उगिल कैल कूड़ा
सामर वरन, नयन अनुरजित, जलद जोग फुल कोका ।
कट कट विकट ओठ-पुट पाँड़रि लिचुर-फेन उठ फोकां ॥
घन-घन घनए घुघुर कत बाजए, हन हन कर तुअ काता
विद्यापति पद तुअ पद सेवक, पुत्र बिसरु जनि माता ॥^२

इस पद मे ध्वनि-अनुकरणात्मक शब्दों के द्वारा 'पशुपति भामिनि माया' का दैत्य-संहारकारी नृत्य सजीव होकर आँखों के सामने आ जाता है । यही नहीं एक अन्य स्थल पर विद्यापति की भाषा की भावानुकूल संगीत-योजना अपूर्व हो गई है । ऋतु बसंत मे रास-क्रीडा का चित्र प्रस्तुत करता हुआ कवि कहता है —

बाजत त्रिगि त्रिगि धौद्रिम त्रिमिया ।
नटति कलावति मति श्याम संग
कर करताल प्रबन्धक ध्वनिया ॥
डम-डम डंफ डिमिक डिम मादल
रुनु झुनु मंजिर बोल ।
किंकिन रनरनि बलआ कनकनि
निधुबन रास तुमुल उतरोल ॥ ...^३

यहाँ पर विद्यापति ने रास-चित्रण मे इतनी संगीतमय शब्द-योजना की है कि शब्दों के उच्चारण मे धुंधल की झंकार स्पष्ट रूप से श्रुत होने लगती है । 'बाजत त्रिगि त्रिगि धौद्रिम त्रिमिया' तथा 'डम-डम डंफ डिमिक डिम मादल' से ऐसा प्रतीत होता है मानो वास्तव में डफ, डमरू आदि वाद्य बज रहे हों । ये बोल डमरू के बोल के सदृश ही है ।

१. श्री रामचरितमानस, तुलसीदास, किष्किन्धाकाण्ड, पृ० ७७२

२. विद्यापति-पदावली, श्री रामवृक्ष बेनीपुरी, पृ० ५-६, पद सं० ३

३. वही, पृ० २४५, पद सं० १८४

किन्तु कवि का वास्तविक भाषा-प्रयोग का कौशल देखिए। इसके पश्चात्, तत्काल ही वह कहता है 'रुन झुन मंजिर बोल'। मंजीरे की ध्वनि में माधुर्य होता है और डमरू की ध्वनि में कर्कशता। डमरू के सदृश्य कठोर नाद को उत्पन्न करके कवि उसी में लीन नहीं हो जाता वरन् मंजीरे शब्द के प्रयोग के साथ ही उसकी भाषा मधुर, मजुल और कोमल हो जाती है।

कृष्णभक्तिकालीन कवि संगीतशास्त्र के तीनों अंगों अर्थात् गायन, वादन तथा नृत्य के ज्ञाता थे। अतः उनके प्रायः सभी पदों में निश्चयात्मक ढंग से ध्वनि का प्रयोग हुआ है। उदाहरणस्वरूप देखिए, रामलीला का वर्णन करने हुये सूरदास कहते हैं —

मानौ माई घन घन अंतर दामिनि ।
 घन दामिनि दामिन घन अंतर सोभित हरि ब्रज भामिनि ।
 जमुन पुलिन मल्लिका मनोहर सरद-सुहाई जामिनि,
 सुंदर ससि गुन रूप-राग निधि अंग अंग अभिरामिनि ।
 रच्यो रास मिलि रसिक राइ सौं मुदित भई ब्रजभामिनि,
 रूप निधान स्याम सुंदर घन आनंद मन विल्लामिनि ।
 खंजन, मीन, मयूर, हंस, पिक भाइ भेद गजगामिनि,
 को गति गनै सूर मोहन सँग काम बिमोह्यौ कामिनि ॥'

पद की प्रथम पंक्ति से नृत्य के उपयुक्त वातावरण, ताल और गति की अभिव्यक्ति होने लगती है। 'घन घन अंतर दामिनि' शब्दों से यहाँ एक ओर रात्रि के वातावरण का भास होता है वहीं दूसरी ओर श्यामवर्ण कान्हा तथा गौरवर्णा गोपियों का रूप भी साकार हो जाता है। 'मानो माई' दो अक्षर वाले समविराम शब्दों से नृत्य के प्रारंभ होने से पूर्व किन्तु नृत्य करने के लिए पूर्णतय प्रस्तुत नृत्यकार के नृत्य की ठहरी हुई मुद्रा झलकती है। 'घन घन' शब्दों के द्वारा ऐसा प्रतीत होता है मानो धीरे-धीरे मद ताल तथा गति में नृत्य का आरंभ हो रहा हो। 'अंतर दामिनि' शब्दों से नृत्य की तीव्रता का संकेत होने लगता है। द्वितीय पंक्ति से कृष्ण तथा ब्रजवनिताओं के संयोग के द्वारा रास-नृत्य का संकेत मिलता है। दोनों पंक्तियों में 'न' ध्वनि की अधिकता विश्व में व्याप्त नाद-ध्वनि तथा बुँधुरू की मधुर, धीमी, महीन तथा नृत्य की मद गति को व्यक्त करती है। तृतीय पंक्ति में तीन अक्षर वाले समविराम के शब्दों द्वारा नृत्य की गति तथा ताल में तीव्रता आती है। 'म' ध्वनि के प्राधान्य से अंगों की भावभंगिमा, उनके मोड़ तथा झुकने का आभास होता है। शब्दों की गति में चरणों की चंचल तीव्र गति स्पष्ट परिलक्षित होती है। यहाँ पर आकर प्रथम पंक्ति के 'घन-घन' शब्द अत्यधिक सार्थक हो जाते हैं। अवरोह में लौटकर प्रथम पंक्ति के 'घन घन' शब्द के आने पर ऐसा प्रतीत होता है मानो दुगुन में नृत्य करते हुए तिया लेकर सम पर आ गए हो। प्रथम घन तक मानो किनारे पर लहर टकराती है, मुड़ती है और दूसरे घन पर उतर कर त्रिलीन हो जाती है। आगे की तीन पंक्तियों में सूरदास राखलीला का सम्पूर्ण

वातावरण और कृष्ण-गोपियों के आनंद तथा उल्लास का प्रदर्शन करते हैं। यही नहीं इसके आगे की पंक्ति में कवि खंजन, मीन, मयूर, हंस और पिक शब्दों के द्वारा रास-नृत्य की विशेषताओं – चंचलता, माधुर्य तथा सरसता, नृत्य-कौशल, गति की सुकुमारता और स्वर का भी संकेत कर देता है। इस प्रकार शब्दों की ध्वनियों के संयोग से रास-नृत्य का पूर्ण चित्र अंकित हो जाता है।

विरह-वर्णन में सूरदास जी गोपियों के मुख से कहलाते हैं –

‘बर ये बदराऊ बरसन आए’।^१

ये पंक्तियाँ माधुर्य और भावना की तीव्रता में अद्वितीय हैं। अक्षर-अक्षर में संगीत मुखरित हो उठा है। ‘बर’ और ‘बदराऊ’ के ‘ऊ’ में कितना करुण संगीत है। ऐसा प्रतीत होता है मानो हृदय में व्याप्त क्रमक, वेदना, दर्द, करुणा, मलिनता, खीझ और उपालम्भ, सब एक साथ साकार हो गए हों।

प्रेम के भावावेश में मीरा कोमल शब्दों में गा उठती है –

मतजा, मतजा, मतजा जोगी पांव पहुँ में तोरे।

प्रेम भक्ति को पंथ ही न्यारी, हमको गैल बताजा।

अगर चन्दन की चिता रचाऊँ, अपने हाथ जलाजा।

जल बल भई भस्म की ढेरी अपने अंग लगाजा।

मीरा के प्रभु गिरधर नागर, ज्योति में ज्योति मिलाजा ॥^२

पद के प्रत्येक शब्द के साथ मीरा की करुणा क्रमशः बढ़ती जाती है और अंतिम पंक्ति में अपने चरमतम रूप पर पहुँच कर मौन हो जाती है। मानो व्यथा की तीव्रता में संगीत में विभोर मीरा गान के अन्त में आराध्यदेव को अपनी आत्मा अर्पित कर देती है। और गूँजता रह जाता है संगीत का उच्च आदर्श। वास्तव में पद के प्रत्येक शब्द में इतना तन्मयकारी, हृदयस्पर्शी संगीत निहित है कि वह महृदय पाठक को बरबस हला देता है।

कृष्ण में एकाग्रचित्त होकर मीरा ने अपने आराध्य की भिन्न-भिन्न मुद्राओं एवं रूपों का सरल भावपूर्ण शब्दों में इतना सजीव वर्णन किया है कि पढ़ते-पढ़ते ऐसा प्रतीत होता है मानो पास ही मीरा आनन्दातिरेक से छक कर गा रही है। उदाहरणस्वरूप देखिये –

म्हारो परनाम बांके बिहारी जी।

मोर सुगुद माथा तिड़क बिराज्यां कुंडड़ अड़कां कारी जी।

१. सूरसागर, (दूसरा खंड), दशमस्कंध, पृ० १३८२, पद सं० ३६२६

२. मीरा-माधुरी, ब्रजरत्न दास, पृ० ६०, पद सं० २४१

अधर मधुरधर बसी बजावां रीभ रिभावां ब्रजनारी जी ।
या छब देख्यां मोह्यां मीराँ मोहण गिरवरधारी जी ॥^१

साधिका की गहरी अनुभूति और साध्य की मनोहारिणी मूर्ति स्निग्ध भावुकता मिश्रित शब्दों के माध्यम से नेत्रों के सम्मुख अंकित हो जाती है ।

इसी प्रकार कृष्णभक्तिकालीन सभी कवियों ने प्रायः भावानुकूल शब्द-चयन किया है । बाल-वर्णन करने में उन्होंने गमजात, नन्ही-नन्ही एडियन, लकुटिया, कटोरे, गुइयाँ, छइयाँ, नन्हैयाँ, अरबराइ, पैजनियाँ, छगन-मगन आदि ऐसे शब्दों का प्रयोग किया है जिससे बाल जीवन की अनुभूतियों और मातृहृदय के दुलार को वे साकार कर सके हैं । ओजपूर्ण स्थलों पर उन्होंने वीर, भयानक आदि भावों को व्यक्त करने वाले तमकि, दमकि, घमकि, भमकि, घहरात, भहरात, दररात, थहरात, भपटि आदि शब्दों का चयन किया है । रामलीला प्रसंग में उन्होंने लटकनि, भटकनि, चपलनैननि, उरप, तिरप, लागदाट, गिड गिड, थुग थुग, धीलाग, रुनझुन, सुधग, पटकार आदि ऐसे अक्षर एकत्र किए हैं जो नृत्य का यथा-तथ्य आभास देते हैं । रति तथा वात्सल्य भावों की व्यञ्जना में यदि उनकी भाषा सुकुमार, मधुर तथा मृदुल होती है तो ओजपूर्ण भावों के प्रकाशन में उनकी शब्दावली कर्णकटु तथा कठोर हो जाती है । रासलीला के प्रसंग में कवियों की शब्दलहरी नृत्य की गति तथा लय के अनुकूल होती है तो सयोग शृंगार तथा उन्मादपूर्ण स्थलों पर भाषा का रूप उन्मत्त-उर्मग-उल्लास भरा होता है और विरह के पदों में उनके शब्द हृदय की दीनता, व्यथा, गम्भीरता, शोक, बेचैनी तथा व्याकुलता के द्योतक हो जाते हैं । कहने का तात्पर्य यह है कि प्रायः अधिकांश स्थलों पर प्रयुक्त ध्वनियों से जिस अतः सगीत की सृष्टि होती है वह भावों के वातावरण के पूर्णतया अनुकूल रहती है और विषय से नितांत सामंजस्य रखती है । उदाहरण-स्वरूप निम्नलिखित पदों में कृष्णभक्तिकालीन कवियों की भाषा की यह शक्ति देखी जा सकती है ।

वात्सल्य भाव की द्योतक शब्दावली

सिखवति चलन जसोदा मैया ।

अरबराइ कर पानि गहावत, डगमगाइ धरनी धरे पंया ।

कबहुँक सुंदर बदन बिलोकति, उर आनंद भरि लेति बलैया ।

कबहुँक बल कौं टेरि बुलावत, इहि आँगन खेलौ दोउ मैया ।

सूरदास स्वामी की लीला, अति प्रताप बिलसत नंदरैया ।^२ (सूरदास)

माई मीठे हरि के बोलना,

पाँय पैजनियाँ रुनझुन बाजे आँगन आँगन डोलना ।

१. मीरा-स्मृति ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० २, पद सं० ४

२. सूरसागर, (पहला खंड), दशमस्कंध, पृ० ३०६, पद सं० ७३३

कज्जर तिलक कंठ कटुला मनि पीताम्बर को चोलना ।

परमानंददास को ठाकुर गोपी भुलावत मो ललना ॥^१ (परमानंददास)

अपने सुतहि जगावति रानी ।

उठो मेरे लाल मनोहर सुंदर, कहि-कहि मधुरी बानी ॥

माखन मिथी और मिठाई; दूध मलाई आनी ।

छगन मगन तुम करहु कलेऊ, मेरे सब सुखदानी ॥

जननी वचन सुनत उठि बैठे कहत बात तुतरानी ।

‘नंददास’ प्रभु निरखि जसोदा, मन ही मन हरषानी ॥^२ (नंददास)

पीरीसी भगुली भीनी, कंठ सोहैं मोती मनियाँ रनुकु-भुनुकु पाँय बाजत पैजनियाँ ।

ताथेई ताथेई नाँचत आगँनियाँ, निरखि-निरखि हँसे नंद जू की रनियाँ ॥

गृह-गृह तें जुरि आई गोपी धनियाँ, मैया जू उठाय लीनों लाइ दुरि कनियाँ ।

करत न्योछावर धन अरु धोनियाँ, प्यारे पर वारि वारि पीवे सब पनियाँ ॥

ललित लढ़ैते सिर सोहैं सोंघे सनियाँ, मानहुँ जल जलागे अलि-अलि धनियाँ ।

कुंडल की भलक ससि की किरनियाँ, गावैं जन ‘गोविंद’ चतुर सुजनियाँ ॥^३

(गोविंदस्वामी)

जसोदा मैया लाल को भुलावे ।

आछे बार कान्हू कों हुलरावे ॥

कनिया-कनिया अईया-अईया यों कही लाड लडावे ।

हुलुलुलु हुलुलुलु हों हों हों हों कहि के गोद लीये खेलावे ॥

दोड कर-पकर जसोदा रानी ठुमकी पाय धरावे ।

घननन-घननन घुंघरू बाजे भाँभरीयाँ भंमकावे ॥

सूरदास मदनमोहन को ये ही भोंत रीझावे ।

मंमंमंमं पप् पप् पप् पप् चच्चच् चच् चच् तत् ताथेई ।

यहि विधि लाड लडावे ॥^४ (सूरदास मदनमोहन)

मंगल बधाई की परिचायक शब्दावली

रतन जटित कनक-थाल मध्य सौहें दीप-माल,

अगरादिक चंदन अति, बहु सुगंध माई ।

१. हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानंददास, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० २२

२. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० ३१७, पद सं० १

३. वही, पृ० २४६, पद सं० ३

४. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४७, पद सं० १

धननन धन घंटा घोर, झननन झालर टंकोर,
तननन तत थेई थेई, करत है एकदाई ।

तननन तन तान पान, राग रंग स्वर-बंधान,
गोपी जन गावें गीत मंगल बधाई ।

‘चतुर्भुज’ गिरिधरन लाल, आरती बनी बिसाल,
वारत तन-मन-प्राण जसोदा नंदराई ।’

(चतुर्भुजदास)

आरति करत जसोमति मुदित लाल को ।

दीप अद्भुत जोति प्रगट जगमग होति प्रगट बारि बारत फेरि अपने गोपाल को ।
बजत घंटा ताल झालरी संख धुनि निरखि ब्रज सुंदरी गिरिधरन लाल को ।
भई मन में फूल गई सुधि-बुधि भूली छीतस्वामी देखि जूवती जन जाल को ।’

ओजपूर्ण भावों की द्योतक शब्दावली

भहरात भहरात दवा (नल) आयौ ।

घेरि चहुँ ओर, करि सोर अंदोर बन, धरनि आकास चहुँ पास छायाँ ॥

बरत बन-बांस, थरहरत कुस कांस, जरि उड़त है भांस, अति प्रबल धायौ ।

झपटि झपटत लपट, फूलफल चट-चटकि, फटत, लटलटकि द्रुम-द्रुम नवायौ ॥

अति अगिनि-भार, भभार धुंधार करि, उचटि अंगार झंभार छायाँ ।

बरत बन पात भहरात झहरात अररात तरु महा, धरनी गिरायौ ॥

भए बेहाल सब ग्वाल ब्रज-वाल तब, सरन गोपाल कहि कै पुकारयौ ।

तूना केसी सकट बकी बक अघासुर, बाम कर राखि गिरि ज्यों उबारयौ ॥

नैकु धीरज करौ, जियहिं कोउ जिनि उरौ, कहा इहिं सरौ लोचन मुंदाए ।

मुठी भरि लियौ, सब नाइ मुखहीं दियौ, सूर प्रभु पियौ ब्रज-जन बचाए ॥’

(सूरदास)

देखि नृप तमकि हरि चमक तहँई गए, दमकि लीन्हौ गिरह बाज जैसे ।

धमकि मारयौ धाव, गुमकि हिरदै रह्यौ, झमकि गाहि केस लै चले ऐसै ॥

ठेलि हलधर दियौ, झेलि तब हरि लियौ, महल के तरं धरनी गिरायौ ।

अमर जय धुनि भई, धाक त्रिभुवन गई, कंस मारयौ निदरि देवरायौ ॥

धन्य बानी गगन, धरनि पाताल धनि, धन्य हो धन्य बसुदेव ताता ।

धन्य अवतार सूर धरनि उपकार कौं, सूर प्रभु धन्य बलराम भ्राता ॥’

(सूरदास)

१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २८१, पद सं० २४

२. हस्तलिखित पद-संग्रह, छीतस्वामी, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० ३३

३. सूरसागर, (प्रथम खंड), दशमस्कंध, पृ० ४७२, पद सं० १२१४

४. वही, (दूसरा खंड), दशमस्कंध, पृ० १३१०, पद सं० ३६६७

मेघ-दल-प्रबल ब्रज-लोग देखै ।

चकित जहाँ-तहाँ भए, निरखि बादर नए, ग्वाल गोपाल डरि गगन पेखै ॥

ऐसे बादर, सजल, करत अति महाबल, चलत घहरात करि अंध काला ।

चकित भए नंद, सब महर चकित भए, चकित नर-नारि हरि करत ख्याला ।

घटा घनघोर घहरात, अररात, दररात, थररात ब्रज लोग डरपे ।

तडित आघात तररात, उतपात सुनि, नारि-नर सकुचि तन प्रान अरपे ।

कहा चाहत होन, भई कबहुँ जौ न, कबहुँ आंगन भौन बिकल डोलै ।

मेति पूजा इंद्र, नंद-सुत गोविंद, सूर प्रभु आनंद करि कलौलै ॥^१ (सूरदास)

स्वच्छन्द यौवन की उन्मुक्त उमंग की द्योतक शब्दावली

नृत्यत स्याम स्यामा-हेत ।

मुकुट-लटकनि, भृकुटि-मटकनि, नारि-मन सुख देत ॥

कबहुँ चलत सुधंग गति सौ, कबहुँ उघटत बैन ।

लोल कुंडल गंड-मंडल अपल नैननि सैन ॥

स्याम की छबि देखि नागरि, रही इकटक जोहि ।

सूर-प्रभु उर लाइ लीन्ही, प्रेम-गुन करि पोहि ॥^२ (सूरदास)

गावति गिरिधरन-संग परम मुदित रास-रंग

उरप तिरप लेत तान नागर नागरी ॥

सरि-गम-पध-धनि, गम-पधनि, उघटति सप्त सुरनि,

लेति लाग, दाट, काल अति उजागरी ॥

चर्वन ताम्बूल देत, ध्रुव तालहि गति हि लेत,

गिडिगिडि तत-थुंग-थुंग अलग लाग री ॥

सुरति केलि रास-बिलास बलि-बलि 'कुंभनदास'

श्री राधा नंद-नंदन वर सुहागरी ॥^३ (कुंभनदास)

आली री दाम दाम दाम बाजत मृदंग गति उपजत अनेक भांत ।

तीकी शंकन कुं कुंतन झगता धीलांग धीलांग तागर डोगावत दुलहिन दूलो जोत पांत ॥

पिया के रिभाइबे कों न्यारी न्यारी गति तामें लेत ही सुघर

बनाइ 'गोविंद' प्रभु पिया अंग संग ए नितंत आंमनी संग ॥^४ (गोविंदस्वामी)

१. सूरसागर, (पहला खंड), दशमस्कंध, पृ० ५५८, पद सं० १४७३

२. वही, पृ० ६५५, पद सं० १७६६

३. कुंभनदास, काँकरौली, पृ० २२, पद सं० ३५

४. गोविंदस्वामी, काँकरौली, पृ० २७, पद सं० ५६

ध्यारे नाँचत प्रान-अधार

रास रच्यौ बंसीवट, नट-नागर वर सहज सिंगार ॥

पाँइनि की पटकार मनोहर, पैजनि की झनकार ।

रुनभुन किंकिनि-नूपुर बाजत, संग पखाबज तार ॥

मोहन धुनि मुरली सुनि कर तब, मोहे कोटिक मार ।

स्थावर जंगम की गति भूली. भूले तन-व्यौपार ॥

अंग सुधंग अनंग दिखाइ रीझि सरबसु दोऊ देत उदार ।

‘व्यास’ स्वामिनी पिय सों मिलि, रस राख्यौ कुंज-बिहार ॥’ (व्यास जी)

नवल किसोर नवल नागरिया

अपनी भुजा स्याम-भुज ऊपर, स्याम भुजा अपने उर धरिया ॥

झोड़ा करत तमाल-तरुन-तर स्यामा स्याम उमँगि रस भरिया ॥

थौं लपटाई रहे उर-उर ज्यौ, मरकत मनि कंचन मै जरिया ॥

उपमा काहि देउं, को लायक, मन्मथ कोटि बारने करिया ।

सूरदास बलि-बलि जोरी पर, नंद कुँवर वृषभानु-कुँवरिया ॥’ (सूरदास)

खेलत गिरधर रँगमगे रग ।

गोप सखा बनि आए है हरि हलधर के संग ।

बाजत ताल मृदंग भाँझ डफ मुरली मुरज उपंग,

अपनी अपनी फँटन भरि भरि लिये गुलाल सुरंग ।

फिचकाई नीकें करि छिरकत गावत तान तरंग,

उत आई ब्रजबनिता बनि बनि मुक्ताफल भरि मंग ।

अँचरा उरसि कंचुकी कसिकसि राजत उरज उत्तंग,

चोवा चन्दन बन्दन लै मिलि भरत भामते अंग ।

किशोर किशोरी दोउ मिलि बिहरत इत रति उतहि अनंग,

परमानन्द दोऊ मिलि बिलसत केलि कला जू निसंग ।’ (परमानन्ददास)

भूलत लाल गोवरधनधारी सोभा बरनि न जाई हो ।

बाम भाग वृषभानु-नंदिनी, नव सत अंग बनाई हो ॥

अति सुकुमारी नारि डरपति है, मोहन उर सों लाई हो ।

नील पीत पट मिलि फहरत है, घन दामिनि जुरि आई हो ॥

मानहुँ तेहन तमाल मिलन को अंग-अंग मुरझाई हो ।

गौर स्याम मरकत-तन परसत, कनक बेलि छवि पाई हो ॥

१. भक्तकवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० ३६४, पद सं० ६३४

२. सूरसागर, (पहला खंड), दशमस्कंध, पृ० ५०२, पद सं० १३०६

३. कीर्तन-संग्रह, भाग ३, वसन्त धमार, देसाई, पृ० ३५

सुरति सिन्धु मिलि बिलसे दोउ जन, सब सहचरि सुख पाई हो ।
'चतुर्भुजदास' लाल गिरिधर-जस, सुर-नर-मुनि मिल गाई हो ॥^१ (चतुर्भुजदास)

देखो प्यारी कुंजबिहारी मूरतिबंत बसंत ।
मोरी तरुण तरुलता तनमें मनसिज रस वरसंत ॥
अरुण अधर नव पल्लव शोभा बिहसनि कुसुम बिकाश ।
फूले विमल कमल से लोचन सूचित मन को हुलास ॥
चल चूर्ण कुत्तल अलमाला मुरली कोकिल नाद ।
देखीयति गोपीजन बनराई मुदित मदन उनमाद ॥
सहज सुवास स्वास मलयानिल लागत सदानि सुहायौ ।
श्री राधामाधवी गदाधर प्रभु परसत सुख पायौ ॥^२ (गदाधर भट्ट)

नवल बूदावन नवल वसंत ।
नव द्रुम बेलि केलि नव कुंजनि नवल कामिनी कत ॥
नव अलि अलक झलक नव कोकिल नव सुर मिल विलसंत ।
नव रस रसिक बिहारनि दासी के नव आनंदहि न अंत ॥^३ (बिहारनि दास)

नवल वसंत बूदावन नवलहि फूले फूल
नवलहि कान्ह नवल सब गोपी निरतत राकहि तूल ।
नवलहि साख जवादि कुमकुमा नवलहि बसन अमूल
नवलहि छींट बनी केसरि की भेटत मनमथ तूल
नवल बाल गुलाल उडवै रंग बुका नवल पवन के भूल
नवलहि वाजे वाजें श्री भट कार्लिदी कूल ॥^४ (श्री भट्ट)

रंगभरी रागभरी राग सूं भरी री ।
होड़ी खेड़्या स्याम शंग रंग शूं भरी री ।
उड़त गुड़ाड़ डाड़ बादड़ रो रंग डाड़ ।
पिचकां उडावां रंग रंग री झरी री ।
चोवा चंदण अरगजां म्हां केसर णो गागर भरी री ।
मीरां दासी गिरधर नागर चेरी चरण धरी री ॥^५ (मीरा)

१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ २६३, पद सं० ८३

२. श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी, बालकृष्णदास जी की प्रति, पत्र सं० २४, पद सं० १

३. पद-संग्रह प्रति सं० ३७१।२६६, का० ना० प्र० सं० पत्र सं० १४, पद सं० ७

४. जुगलसतक, श्री भट्ट, प्रनि सं० ७१२।३२, का० ना० प्र० सं०, पत्र सं० १३, पद सं० १

५. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० २१, पद सं० ७३

विरह की करुण कथा की सरल शब्दावली

कितै दिन भए रैन सुख सोए,
 कछु न सुहाय गोपाल बिछूरे, रहै पूंजी सी खोए ।
 जबते गए नन्दलाल मधुपुरी चीर न काहू धोए,
 सुख न तैंबोर, नैन नहि कज्जर बिरह समीर बिगोए ।
 दूढ़त बाट घाट बन पर्वत जहाँ जहाँ हरि खेल्यो,
 परमानंद प्रभु अपनो पीताम्बर मेरे सिर पर मेल्यो ॥' (परमानंददास)
 कारी निसि में दामिनि कोंधति
 हरि समीप बिनु सूनी सेज अकेले माई हों डरपति चोंधति ।
 ज्यों ज्यों ब सुरति होति प्रीतम की नैननि ढरति जल ज्यों गगरी ओंधति ।
 कुंभनदास प्रभु गिरिधर बिनु अब नौद गई छिनु छिनु छितियाँ रोंधति ॥' (कुंभनदास)

शब्दालंकार

अनुप्रास अलंकार —

शब्दालंकारो के अन्तर्गत शब्द-संगीत को उत्पन्न करने में अनुप्रास^१ शब्दालंकार विशेष रूप से सहायक होता है । यो तो भाव-सौंदर्य के निमित्त साहित्य-जगत में अन्य शब्दालंकार भी प्रयुक्त किए जाते हैं किन्तु भाषा के नाद-सौंदर्य की वृद्धि में शब्दालंकारो के अन्तर्गत अनुप्रास अलंकार ही विशेष महत्वपूर्ण है । अनुप्रास के संयोग से कविता में संगीत की छटा अनुपम हो जाती है । “हमारे (अर्थात् भारतीय) साहित्य-शास्त्र में स्वीकृत शब्दालंकार दो प्रकार के हैं, एक वे जो मुख्यतः संगीत का विधान करते हैं जैसे अनुप्रास ।

१. हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानंददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० १६५
२. हस्तलिखित पद-संग्रह, कुंभनदास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० ४६
३. अनुप्रास—

अनुप्रासः शब्दसाम्यं वेषम्येऽपि स्वरस्ययत् ॥

स्वर की विषमता रहने पर भी शब्द अर्थात् पद पदांश के साम्य (सादृश्य) को ‘अनुप्रास’ कहते हैं। स्वरों की समानता हो चाहे न हो परन्तु अनेक व्यंजन जहाँ एक से मिल जायें वहाँ अनुप्रास अलंकार होता है ।.....अनुप्रास शब्द का अक्षरार्थ बताते हैं — रसेति-रस भावादि के अनुगत प्रकृष्ट न्यास को अनुप्रास कहते हैं । यहाँ ‘अनु’ का अर्थ ‘अनुगत’ और ‘प्र’ का प्रकृष्ट एवं ‘आस’ का अर्थ न्यास है । रस की अनुगामिनी प्रकृष्ट रचना का नाम अनुप्रास है । इससे यह भी सिद्ध हुआ कि रस के प्रतिकूल वर्णों की समता को अनुप्रास नहीं माना जाता ।

अनुप्रासों का समावेश वही अच्छा लगता है जहाँ वह संगीत को पुष्ट करता है।^१ श्री बख्शी जी भी अनुप्रास को शब्द-संगीत का साधन मानते हुए अत्यधिक महत्वपूर्ण स्थान प्रदान करते हैं। “अलंकार दो प्रकार के माने गए हैं”^२—शब्दालंकार और अर्थालंकार। शब्दालंकारों में अनुप्रास मुख्य है और अर्थालंकारों में उपमा^३। “सच पूछिए तो इन्हीं दो से अन्य सभी अलंकारों का उद्भव हुआ है और उक्ति में विलक्षणता लाने के ही लिए उनकी सृष्टि हुई है।”^४ अनुप्रास अलंकार कवितावधूती के अग-प्रत्यग को सँवारकर उसे कोमलकात रूप, माधुर्य तथा स्वर और गतिमय अमरत्व प्रदान करते हैं। आधुनिक आलोचक प्रायः अनुप्रास को व्यर्थ तथा शब्दाडम्बर मात्र मानते हैं। किन्तु यह भ्रम मात्र ही है क्योंकि यदि अनुप्रास का प्रयोग सार्थक और उपयुक्त है तो कविता के लिए यह अनिवार्य है कि शब्दों की ध्वनिमात्र से ही कविता का मूलगत अर्थ स्पष्ट हो जाय। अनुप्रास अलंकार वाणी का वह कौशल है जिसके साहचर्य से संगीत ध्वनि उत्पन्न कर कविता के भावों को बहुत कुछ व्यक्त किया जा सकता है। स्वाभाविक रूप से अनुप्रास के प्रयोग भाषा के नाद-सौंदर्य के उत्कर्षक होते हैं। सफल कवियों के काव्य में अनुप्रास बिना प्रयास स्वतः आ जाते हैं। उन्हें ढूँढना नहीं पड़ता। हाँ यदि कवि का सम्पूर्ण प्रयास अनुप्रास की योजना के लिए होने लगता है अथवा अनुप्रासगत चमत्कार प्रदर्शन के मोह में आकर कवि आलंकारिक उक्तियों की झड़ी लगा देता है तब वे अवश्य भार रूप बन जाते हैं और कविता अलंकार-बोझिल होकर शब्द-आडम्बर बन उत्कर्ष के धरातल से नीचे गिर जाती है।

कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य में अनुप्रास अलंकार की प्रयास रहित स्वाभाविक अभिव्यंजना मनोहारिणी है। इन कवियों ने कविता करने के उद्देश्य से काव्य रचना नहीं की थी। उनकी कविता उनके हृदय का स्वर है, बुद्धि का चमत्कार नहीं। भगवत् प्रेम में एकाकार होकर इन कवियों ने जिस अमर संगीत का सृजन किया उसमें स्वाभाविक रूप से अनुप्रास का ही क्या आवश्यकतानुसार प्रायः सभी अलंकारों का समावेश हो गया है। भावोन्मेष के क्षणों में उमड़े हुये उनके शब्दों में अनुप्रास ढूँढने नहीं पड़ते। किसी-किसी स्थल पर अनुप्रास इस तरह स्वाभाविक रीति से चले आते हैं मानो इनके शब्दभंडार में अनुप्रास युक्त शब्दों के अतिरिक्त अन्य कोई शब्द ही नहीं था। किन्तु अनुप्रास का नाद-सौंदर्य शब्दों के भाव को कही भी दबने नहीं देता। कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य में कही कही अनुप्रास का भव्य विन्यास तो अवश्य है किन्तु वह विन्यास इतना झड़कीला नहीं है

१. साहित्य-चिन्ता, डा० देवराज, पृ० १५

२. हमारे यहाँ अलंकार-योजना में तीन कोटियाँ मानी गई हैं—

(१) शब्दालंकार (२) अर्थालंकार (३) उभयालंकार

३. बख्शी जी का यह मत शायद सर्वथा मान्य नहीं है।

४. प्रदीप, पद्मलाल पन्नालाल बख्शी, पृ० २३४

कि पाठको का ध्यान वर्ण्यवस्तु को छोड़कर अलकारो की छटा की ओर आकृष्ट हो जाय । उस अनुप्रास-योजना से काव्य मे कुछ स्थल अत्यधिक श्रुति-मबुर और माधुर्य-व्यञ्जक हो गए हैं । यो तो कृष्णभक्तिकालीन सभी कवियों ने अनुप्रास के प्रयोग से भाषा के नाद-सौंदर्य को अत्यधिक बढ़ा दिया है किन्तु नददास की रामपंचाध्यायी मे अनुप्रास की छटा दर्शनीय है । मीरा मे काव्य-कला का प्रदर्शन कराना उनके साथ घोर अन्याय करना है किन्तु इसका यह तात्पर्य नहीं कि उनमे काव्य-कला सबधी अलकार आदि का सर्वथा अभाव है । उनके हृदय से उमड़े हुए शब्दो मे स्वाभाविक रूप से अनुप्रास अलकार आए हैं । कृष्णभक्तिकालीन सभी कवियों के काव्य मे अनुप्रास की सुन्दर छटा दर्शनीय है । उदाहरणस्वरूप इन कवियों के कुछ स्थल दृष्टव्य होंगे —

चरन हनित नूपुर कटि किंकिनि, ककन करतल ताल ।
 मनु तिय-तनय समेत, सहज-सुख, मुखरित मधुर मराल ॥^१
 चटकीलौ पट लपटानौ कटि पर, बंसीबट जमुना कं तट राजत नागर नट ।
 मुकुट की लटक, मटक भूकुटी की लोल कुंडल चटक आछी सुबरन की लुकट ॥^२
 पंचमि पंच शब्द करि साजे सजि वादित्र अपार ।
 रज मुरज ढफ ताल बाँसुरी भालर को भंकार ॥^३ (सूरदास)
 रंनि पपीहा बोल्यो री माई
 नीद गई बिता चित बाढी सुरति स्याम की आई ।^४
 कुंडल लोल कपोल लोल मधु, लोचन चारु चलावनि ।
 कुंतल कुटिल मनोहर आनन, मीठे धेनु बुलावनि ॥^५ (परमानंददास)
 नव बन, नव घन, नव चातक पिक, नवल कसूमी सारी ।
 नवल किसोर वाम अंग सोभित, नव वृषभान दुलारी ।^६
 कुंतल, बकुल, मालती, चंपा, कितकी नवल निवारे ।
 जाही, जुही, केबरी, कुंजी, रायबेलि मँहकारे ॥^७ (कुंभनदास)
 रसमय रसिक रसिकिनी मोहन रसमय बचन रसाल रसीलो
 नवरंग लाल नवल गुन सुंदर नवरंग भाँति नव नेह नवीलो ।

-
१. सूरसागर, भाग १, पृ० ६५१, पद सं० ११३७, १७५४
 २. वही, पृ० ७४६, पद सं० १४०१, २०१९
 ३. सूरसागर, भाग १, पृ० ३७, पद सं० १०७२
 ४. हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानंददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० ३२३
 ५. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मोतल, पृ० १६८, पद सं० ७५
 ६. वही, पृ० १११, पद सं० ३५
 ७. वही, पृ० १११, पद सं० ३३

नव सिख सीव सुभगता सीवां सहज सुभाइ सुदेस सुहीलो
 कृष्णदास प्रभु रसिक मुकट मनि सुभग चरित रिपुदलन हठीलो ।^१
 नूपुर रनित कुनित मनि कंकन, जुवति-जूथ रस-रासि बढ़ावै ।
 सुरति देत मधु मत्त, मधुप-कुल एक ताल सब के जिय भावै ॥^२
 (कृष्णदास)

नवल कुंज नव कुसुमित दल, नव नव वृषभानु डुलारी ।
 नवल हास, नव नव छवि क्रीड़त, नवल विलास करत-सुखकारी ॥^३
 इति महकति मालती, चारु चंपक चित-चोरत ।
 उत घनसार, तुसार, मिली मंदार-झकोरत ॥^४
 ललित लवंग लतन की छाँहीं, हँसि बोलो डोलो गलबाहीं ।^५ (नंददास)
 मोहन मूरति मन हर लीनों नहि समुझत कछु काहू की कही री ।^६
 ललित लिलाट लर लटकन सोहै, लाड़िले ललन कों लड़ावै ललना ।
 प्रान प्यारे प्रानपति उपजत अति रति, पल पल पौढ़े प्रेम पलना ॥^७
 (चतुर्भुजदास)

श्रीकृष्ण कृपालु कृपानिधि, दीन-बंधु दयाल.....
 गोचारी गोविंद गोपपति, भावन मंजुल ग्वाल ।^८
 लाल ललित ललितादिक संग लिएँ
 बहरै री बन बसंत रितु कला सुजान ।^९ (छीतस्वामी)
 नैक निहारि नागरी नारी, पैयाँ परत मुरारि^{१०}
 मोर मुकुट मंजुल मुरली मुख, पीत बसन उरमाला^{११} (गोविंदस्वामी)
 तव चली चरन मथर विहार

-
१. हस्तलिखित पद-संग्रह, कृष्णदास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० १०१
 २. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २३२, पद सं० ३३
 ३. वही, पृ० ३२२, पद सं० २३
 ४. रासपंचाध्यायी, नंददास
 ५. बिरहभजरी, बलदेवदास करसनदास, छन्द सं० ५६
 ६. हस्तलिखित पद-संग्रह, चतुर्भुजदास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० ३४
 ७. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २७६, पद, सं० २
 ८. वही, पृ० २७०, पद सं० २७
 ९. वही, पृ० २६७, पद सं० १६
 १०. वही, पृ० २५८, पद सं० ६१
 ११. वही, पृ० २५२, पद सं० २६

वाजे हनभुनु नूपुर भंकार ।^१

देखो प्यारी कुंजविहारी मूरतिवत वसंत

मौरी तरुनि तरुनता तन में मनसिज रस वरसंत ।

अहन अधर नव पल्लव सोभा विहसनि कुसुम विकास ।

फूले विमल कमल से लोचन सूचत मन उल्लास ।

चल चूरन कंतुल अलिमाला मुरली कोकिल नाद ।

देखत गोपी जन वनराई मदन मुदित उनमाद ।^२ (गदाधर भट्ट)

सखियन संग राधिका कुंवरि बीनति कुसुम कलियाँ ।^३

अरुभीं कुंडल लट बेसरि सों पीत पट

बनमाला बीच आन अरुभें हैं दोउ जन ।

नयन सों नयना प्रानन सों प्रान अरुभि रहे

चटकीली छवि देख लटपटात स्याम घन ।^४ (सूरदास मदनमोहन)

पुलिन पवित्र सुभग यमुना तट मोहन बेनु बजायो

कलकंकन किकिणी नूपुर धुनि सुनि खग मृग सचुपायो ।^५

नवल नागरी नवल नागर किशोर मिली

कुज कोमल कमल दल निसि जा रची ।^६

सरद बिमल नभ चंद बीराजत रोचक त्रिविधि समीर री सजनी

चंपक बकूल मालती मुकलित मत्त मुदित पिक पीर री सजनी ।^७

(हितहरिवंश)

रसिक, सुंदरि बनी रास-रंगे

सरद ससि जामिनी, पुलिन अभिरामिनी, पवन सुख भवन बन बिहंगे ।.....

चरन नूपुर हनित, कटि किकिन क्वनित, कर कंकन चुरीरव भंगे ।

चरन धरनी धरत, लेत गति सुलप अति, तत्त थेई-थेई नदति मन मृदंगे ।^८

सैनन बिसरे नैननि भोर

बैन कहत कासों पिप हिय ते, विहँसत कितब किसोर ।^९

१. श्री गदाधर भट्ट की महाराज की बानी, बालकृष्णदास की प्रति, पत्र २५, पद सं० २

२. वही, पत्र २४, पद सं० १

३. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४८, पद सं० ३

४. वही, पृ० ४४८, पद सं० ५

५. चौरासी पद, हितहरिवंश, प्रति सं० ३८/२१५, प्रयाग-संग्रहालय, पद सं० ३६

६. वही, पद सं० ५०

७. वही, पद सं० २४

८. भक्त कवि व्यास जी, बासुदेव गोस्वामी, पृ० ३६०, पद सं० ६१६

९. वही, पृ० २७४, पद सं० ३२५

भूलत कुंजनि कुंज किसोर

सिथिल पलक मेंह बंक बिलोकनि, बिहसनि चित-बित-चोर ।^१ (व्यास)

नव बन नव निकुंज नव पलव नव जुवतिन मिलि मांहि

वंसी सरस मधुर धुनि सुनियत फूली अंगनि मांहि ।^२

अद्भुत गति उपजत अति नाचत दोऊ मंडल कुँवर किसोरी

सकल सुखंग अंग भरि भोरी पिय नृतत मूसकनि मुख मोरी परिरंभन रस रोरी ।^३

(हरिदास)

प्रिया पग धारियै पिय पहियां

कुंजन वन के छारै बाढ़े कुँवर कदंब की छहियां ।^४

नव नव नव निकुंज नवबाला

नव रग रसिक रसीलौ मोहन विलसत कुंजविहारी लाला ।^५ (विट्ठल विपुल)

राजत रास रसिक रस रासे

आस पास जुवती मुख मंडल मिलि फूले कमला से

मध्य मराल मिथुन मन मोहन चितवत आतुरता से ।^६

नवल वृंदावन नवल वसंत

नवद्रुम बेलि केलि नव कुंजनि नवल कामिनी कंत ।^७ (विहारिनदास)

कारी घटा छटन के डोरा मोरा बोलत जोरै

कोकिला कल जलकन वरषन रंग नीर घन घोरै ।^८

फूली कुमदनि सरद सुहाई

जमुना तीर धीर दोऊ विहरत कमल नील पीत कर साई^९ (श्री भट्ट)

मन मोहन मन में बसि रह्यो सखी बिष्ट अचानक आई री ।

सोई हरि सुमन विवस भयो भावत अब कैसे करि जाइ री ।^{१०}

१. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० २७१, पद सं० ३१५

२. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, काशी नागरी प्रचारणी सभा, पत्र सं० २५, पद सं० २

३. वही, पत्र सं० १२, पद सं० ३

४. पद-संग्रह, प्रति सं० १६२०।३१७०, हिन्दी-संग्रहालय, पद सं० २१

५. वही, पद सं० ३६

६. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, का० ना० प्र० सभा, पत्र सं० १४८, पद सं० २२

७. वही, पत्र सं० १४४, पद सं० ७

८. जुगलसतक, प्रति सं० ७१२।३२, का० ना० प्र० सभा, पत्र १४, पद सं० १

९. वही, पत्र सं०-१७

१०. रामसागर, प्रति सं० ६८०।४६२, का० ना० प्र० सभा, रा० सा० ७६, पद सं० १६

नांना धुनि वंसिका बजावत
 निरत अति मन मोद बढ़ावत ।' (परशुराम)
 रंगभरी रागभरी राग सूं भरी री ।
 होड़ी खेड़या स्पाम शंग रंग शूं भरी री ।
 उड़त गुड़ाड लाड़ बादड़ा रो रंग डाड
 पिचकां उडावां रंग रंगरी भरी री ।
 चोवा चंदण अरगजां म्हां केसर णो गागर भरी री ।
 मीरां दासी गिरधर नागर चेरी चरण धरी री ।
 म्हारो परनाम बांके बिहारी जी
 मोर मुगट माथां तिड़क बिराज्यां कुंडड़ अडकां कारी जी ।
 अधर मधुरधर बंसी बजावां रीभ रिभावां ब्रजनारी जी ।
 या छत्र देख्यां मोह्यां मीरा मोहण गिरवरधारी जी ।
 मोहन देखि सिराने नैना
 रजनी मुख आवत गायन संग मधुर बजावत बैना ।
 खुरजा खाजा गुंजा मठरी पिस्ता दाख बदाम
 दूध भात घ्रित खानि थारभरि लै आई ब्रजवाम ।' (आसकरण)

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य की संगीतमय भाषा पर एक सामान्य दृष्टि

कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने अपने साहित्य में पूर्णतय संगीत से सिक्त भाषा का सृजन किया है। इससे पूर्व चारणकाल में वीर-काव्य पर डिंगलभाषा का पर्याप्त प्रभाव था। डिंगल रण की भाषा थी। उसमें शक्ति थी, नाद था और वह परुष भावों को प्रकट करने में समर्थ थी किन्तु उसमें संगीत की कोमलता और श्रुति-माधुर्य के गुण का अभाव था। सत कवियों में कुछ को छोड़ कर अन्य कवियों की उक्तियों को देखने से ऐसा जान पड़ता है कि कदाचित् सर्वांगीण विकासोन्मुखी भाषा पर उनका न तो विशेष अधिकार था और न शायद वे उस ओर सचेष्ट ही थे। भाषा के अपरिष्कृत होने के कारण उनकी भाषा को सधुक्कड़ी भाषा कह कर संबोधित किया गया। विभिन्न प्रदेशों की भाषाओं के शब्दों के अन्यधिक मेल के कारण संत कवि अपनी रचनाओं में उस परिष्कृत संगीतमाधुर्य को न ला सके जो अपेक्षित था। सूफी काव्य की भाषा में संगीत का समावेश प्रचुर मात्रा में हुआ।

१. रामसागर, प्रति सं० ६८०।४६२, का० ना० प्र० स; रा० सा० ६८, पद सं० १४८
२. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० २१, पद सं० ७३
३. वही, पृ० ३, पद सं० ४
४. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४५१, पद सं० ७
५. वही, पृ० ४५०, पद सं० ३

उन्होंने मात्रिक वृत्त अपनाये जिनमें गेयता का गुण भी था । भाषा के संगीत-माधुर्य को प्रस्फुटित करने के लिए सूफी कवियों ने अवधी के परिमार्जित सुसंस्कृत और सर्वथा साहित्यिक रूप को न ले कर उसके सरल, ठेठ, ग्रामीण रूप का प्रयोग किया किन्तु अवधी का यह संगीत-माधुर्य, ब्रजभाषा की स्वाभाविक संगीत-मधुरता, कोमलता तथा मृदुलता की समता न कर सका । प्रधान रूप से अवधी में ही राम का चरित्र वर्णन करने वाले तुलसीदास जी भी ब्रज-भाषा के काव्य और संगीतगत् वैशिष्ट्य से परिचित थे और उनकी कृतियों से यह स्पष्ट है कि जहाँ रामचरितमानस जैसा उत्कृष्ट ग्रंथ उन्होंने अवधी में लिख कर अवधी भाषा के उत्कर्ष को सीमा पर पहुँचा दिया वहाँ अपनी विनयवाणी को पूर्ण सफलता प्रदान करने के लिए उन्होंने संगीतमयी तरल ब्रजभाषा को ही अपनाया । इसी प्रकार राम का शैशव वर्णन करते समय यह प्रत्यक्ष हो जाता है कि कृष्णगीतावली और गीतावली में तुलसी केवल ब्रजभाषा का प्रयोग ही करते हैं । सूर द्वारा प्रवाहित कृष्णलीला की वात्सल्य-मन्दाकिनी की सारभूमि सरलता से सराबोर है । भाषागत संगीत के विचार से कृष्णभक्तिकालीन कवियों की प्रतिभा अद्वितीय है । कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने अपने काव्य में कर्णकटु शब्दों के परिष्कार, संयुक्त वर्णों के अभाव, शब्दों के लोचयुक्त रूपों तथा ब्रजमंडल के लोक प्रचलित ग्रामीण प्रयोगों री, अरी, एरी आदि शब्दों के प्रयोग-बाहुल्य, अनुस्वार युक्त दीर्घ-स्वरो के संयोग, ध्वनिसौंदर्य, देशज तथा अनुप्रास के सुन्दर समावेश से स्वभाव से ही अत्यधिक मधुर ब्रजभाषा के द्वारा जिस अपूर्व संगीत की झंकार पैदा की है उसकी लहरियाँ चिरकाल तक वांछित भावावेश उत्पन्न करने में समर्थ रहेगी ।

अष्टम अध्याय

लय, ताल और गायन प्रणाली के आधार पर कृष्णभक्तिकालीन
साहित्य में प्रयुक्त पदों की समीक्षा

कृष्णभक्तियुगीन साहित्य में प्रयुक्त पद-शैली

प्रायः सभी कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने अपने प्रेमाधिक्य से हृदयगत भावनाओं को ही वाणी के रूप में घनीभूत कर दिया है। भक्त जब अपने आराध्य की मोहिनी छवि में पूर्णतः अनुरक्त और लीन होकर उसकी उपासना करने लगता है तो उस समय वह इस लौकिक ससार तथा स्वयं को विस्मृत कर आराध्य के साथ एकाकार होकर गा उठता है। (कृष्णभक्तिकालीन कवियों का ध्येय अपने आराध्यदेव की उपासना करना था। भक्ति की तन्मयता में ये कवि मौज में आकर कृष्ण की लीलाओं का अनुभव करते हुए उनकी छवि का गान किया करते थे। यही नहीं ये भक्त कवि प्रेम के पुजारी थे। आध्यात्मिक विरह-वाण से बिंधे इनके व्यथित हृदय से गाए बिना रहा नहीं जाना था। अतः प्रिय-मिलन की आशा में वे जीवन पर्यन्त गुनगुनाते रहे। उनका गान उनके हृदय का वह अमर संगीत है जिसमें संघर्ष, वेदना, समर्पण तथा आनन्द के विभिन्न स्वर मधुर लय में गुजरित हो रहे हैं।)

। आध्यात्मिक भावना से परिपूर्ण तथा संगीत-प्रधान होने के कारण प्रायः सभी कृष्णभक्तिकालीन कवियों के हृदय के उद्गार अधिकतर पिगल अथवा काव्य-शास्त्र के नियमों में बद्ध छंदों के रूप में नहीं प्रकट हुए बल्कि गीत-पद्धति में ढल कर पदों के रूप में सम्मुख आए।

(पदों का संगीत से विशेष संबंध है। यो तो दोहा, चौपाई आदि छंद भी गाए जा सकते हैं और गाए जाते हैं किंतु छंदों को बिना यति भंग किए रागानुसार गाना, लय के अनुसार मनमाना खींचना तथा ताल में बद्ध रखना संभव नहीं है। इसके विपरीत पदों में

राग-ताल का बंधन बाँधना अत्यधिक सुगम है। उसमें मात्रा तथा यति संबंधी कोई विशिष्ट अपरिवर्तनशील बंधन नहीं होता। भावना की तीव्रता में पदों को गाते हुए इच्छानुसार संगीत में प्रयुक्त अकार के द्वारा मात्राओं को घटा बढ़ा कर लय तथा ताल में बिठाया जा सकता है। कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समस्त काव्य की रचना गा-गा कर हुई है इसीलिए उसमें पदों का बाहुल्य है।^१

पदों के स्वरूप -

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में जो पद प्रयुक्त हुए हैं वे लिपिबद्ध रूप में तीन प्रकार से मिलते हैं (१) समान मात्रा वाले पद (२) टेक वाले पद (३) असमान मात्रा वाले पद।

समान मात्रा वाले पद—इन पदों में सभी पंक्तियों में समान मात्राये होती हैं। उदाहरणार्थ कवि सूर का एक पद दृष्टव्य होगा -

।।।। S ।।S। S। ।। S।।S ।।S।।S = ३०
 बिछुरत श्री ब्रजराज आज सखि नैनन की परतीति गई।
 ।।।।S ।। S।।S।। S ।।S ।।S।।S = ३०
 उड़ि न मिले हरि संग बिहंगम ह्वै न गये घनस्याम मई।
 SS S। ।।। ।। S।। S S ।S ।। S।।S = ३०
 पाते क्रूर कुटिल सह मेचक वृथा मनी छबि छीन लई।
 S।।।। S।S ।S।। S ।।S ।।S ।।S = ३०
 रूप रसिक लालची कहावत सो करनी कछु तौ न भई।
 ।। SS S।। ।। S।। ।।। S ।। S।।S = ३०
 अब काहे सोचत जल मोचत समय गये नित सूल नई।
 S।S। SS S ।। ।। ।। S ।।।। S S। = ३०
 सूरदास याही ते जड़ भए, जब तें पलकन दगा दई।^१

उपर्युक्त पद की प्रत्येक पंक्ति में समान रूप से ३० मात्राये हैं।

टेक वाले पद—इन पदों में पद की प्रथम पंक्ति अन्य पंक्तियों की अपेक्षा छोटी होती है जिसे स्थायी पद अथवा टेक कहते हैं। प्रत्येक दो चरणों के पश्चात् प्रथम पंक्ति की आवृत्ति की जाती है अन्य सब पंक्तियों में मात्राएँ समान होती हैं। एक निश्चित अन्तर के उपरान्त बार बार टेक की आवृत्ति होने से पद में संगीत की अपूर्व झकार तथा ध्वनि सौंदर्य प्रकटित होने लगता है। उदाहरणस्वरूप सूरदास का निम्नलिखित पद देखिए -

SS S।।S ।।SS = १६

ऊधौ होत कहा समुझाए।

।।।। S S।S S।। S।।S ।।SS = २८

चित चुभ रही सांवरी सूरति जोग कहा तुम लाए।

SSS IIS II S S III SI II SS = २८

पालागौ कहियो हरि जू सौं दरस देहु इक बेर ।

SISI II S IIS II IS IS SS = २८

सूरदास प्रभु सौं बिनती करि यह सुनैयो टेर ।^१

टेक मे केवल १६ मात्राये है तथा वह सब पंक्तियो मे छोटी है । गेप सभी पक्तियो मे २८ मात्राये है ।

असमान मात्राओं वाले पद—इन पदों मे मात्राओं का कोई बंधन नहीं है । प्रत्येक पक्ति मे विभिन्न मात्राये होती है । पंक्तियो मे मात्राओं का कोई क्रम नहीं रहता । भावों के अनुरूप ही मात्राओं की गति परिवर्तित होती रहती है । यथा हरिदास स्वामी का एक पद है —

SIISIISI SI III SSI ISI = २७

नाचत मोरनि संग स्याम मुदित स्यामाहि रिभावत

SSS SIS ISI IIS SSI IISSS SI ISI ISI ISI = ४८

तैसीयै कोकिला अलापत पपीहा देत सुर तैसीई मेघ गजित मृदंग बजावत ।

SSS SI IS IIS SS S SI SI SI ISI = ३६

तैसीयै स्याम घटा निसिकारी तैसी ये दामिनि कोंधि दीप दिखावत ।

S IISI S SS SS SI IIS SI SS II SI ISI = ४२

श्री हरिदास के स्वामी स्यामा कुंज बिहारी रीझि राधे हंस कठ लगावत ।^२

पद की प्रथम पक्ति मे २७ मात्राये, द्वितीय पक्ति मे ४८ मात्राये, तृतीय पक्ति मे ३६ मात्राये और चतुर्थ पक्ति मे ४२ मात्राये है । इस प्रकार प्रत्येक पक्ति की मात्राओं मे कोई साम्य नहीं है । मीरा का एक पद है —

SSSS IS SSS SI = १६

माई री म्हां डियां गोविदां मोड़ ।

S IS SS S S SS IS IIS SI = २८

थे कहा छाणे म्हा का चोड्डे डियां बजंतां ढोड़ ।

S IS ISI S IS IS SSS SI = ३०

थे कहा मुहोघ म्हा कहा सुस्तोडियां री तराजां तोड़ ।

II SS S SI SS SS ISI SI = २८

तण बारा म्हा जीवण वारा वारा अमोड़क मोड़ ।

SS IIIII SS III III S SI = २५

मीरां प्रभु दरसन दीज्या पुरब जणम को कोड़ ।^३

१. भ्रमरगीतसार, पं० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० ६२, पद सं० २४०

२. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पृ० २४, पद सं० १

३. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० ४, पद सं० १३

पद की प्रत्येक पंक्ति में विभिन्न मात्राये हैं । प्रथम पंक्ति में १६ मात्राये, द्वितीय में २८, तृतीय में ३०, चतुर्थ में २८ और पंचम पंक्ति में २५ मात्राये हैं ।

(कृष्णभक्तिकालीन साहित्य के अन्तर्गत लिखित रूप में यद्यपि पीछे कहे गये तीनों प्रकार के पद प्राप्त होते हैं किंतु उनमें असमान मात्रा वाले पदों का बाहुल्य है और समान मात्रा वाले पदों की संख्या अत्यधिक न्यून है । असमान मात्राओं वाले पदों के अधिक होने का प्रमुख कारण यही है कि कृष्णभक्तिकालीन कवि गाते समय संगीत के स्वरो तथा अक्षर आदि के द्वारा अपने पदों को ताल तथा लय में बिठा लेते थे अतः लिखित रूप में उन पदों की पंक्तियों में मात्राओं की विभिन्नता का रह जाना स्वाभाविक ही है ।)

लय

भावानुकूल विलम्बित, मध्य तथा द्रुतलय का प्रयोग —

‘काव्य में संगीत-माधुर्य को प्रस्फुटित करने के लिए जिस प्रकार भावानुकूल कोमल तथा परुष शब्दों का चयन करना अनिवार्य है उसी प्रकार लय’ का भी विवेकपूर्ण प्रयोग होना चाहिये । भाव की जहाँ जैसी गति हो वहाँ वैसी ही लय प्रयुक्त की जानी चाहिए । प्रत्येक छंद की अलग-अलग गति होती है । इसलिये विभिन्न भावों को प्रकट करने के लिये विभिन्न छंदों का प्रयोग किया जाता है । कुशल कवि रस तथा भावानुकूल छंद-चयन द्वारा संगीत के अनुकूल वातावरण उपस्थित करने में समर्थ होता है । उदाहरण स्वरूप देखिए —

रामचरितमानस में राम के राज्याभिषेक का समय सब के लिए सुखद और आनंदप्रद है । जिस समय राम गद्दी पर आसीन होते हैं उस समय नाना वाद्य बजाए जाते हैं और मंगलगान आयोजित किये जाते हैं । राम के गद्दी पर बैठते ही —

सिंहासन पर त्रिभुवन सांई, देखि सुरन्ह दुंदुभी बजाई ।^१

लिखने के उपरान्त तुलसी तत्काल ही चौपाई छंद को छोड़कर हरिगीतिका छंद पकड़ लेते हैं —

नभदुंदुभी बाजहि विपुल गंधर्व किन्नर गावहीं ।

नार्चहि अप्सराबृन्द, परमानंद सुर मुनि पावहीं ॥^२

१. “स्वर की एक गति होती है । जिस गति से स्वर चलते हैं उसको ‘लय’ कहते हैं । यह लय कभी विलम्बित, कभी मध्य और कभी द्रुत होता है । संगीत का पूरा आनंद लेने के लिये स्वर के साथ लय का भी ध्यान रखना चाहिये ।” सारंग, ७ दिसंबर १९५४ ई०, संगीत के सुनने की कला, ठा० जयदेव सिंह, पृ० ४

२. रामचरितमानस, टीकाकार हनुमान प्रसाद पोद्दार, पृ० १०३२

३. वही, पृ० १०३२

तुलसी जानते थे कि राजगद्दी का मगलोत्सव अत्यधिक संगीतपूर्ण होता है, इसे पढते ही भक्त आनन्द-विह्वल हो उमग से झूमने लगेंगे, इसीलिए उन्होंने तत्काल उस छंद का प्रयोग किया जो वातावरण को संगीत की ध्वनि से गुंजायमान कर दे। कवि चौपाई में भी दुन्दुभी बजवा सकता था तथा किन्नरो का गान और अप्सराओं का नृत्य भी करा सकता था किंतु संगीत की जो तीव्र ध्वनि, संगीत का जो लययुक्त प्रवाह, हरिगीतिका में सुनाई पड़ रहा है वह चौपाई में कहाँ होता ?

इसी प्रकार कवि चन्दबरदायी की छंद-चयन सवधी निपुणता ने उन्हें संगीत के उपयुक्त भावमय वातावरण के चित्र प्रस्तुत करने में अत्यधिक सहायता प्रदान की है। “कवि ने अपने छंदों का चुनाव बड़ी दूरदर्शिता के साथ किया है। कथा के मोड़ों को भली प्रकार पहचान कर वर्ण और मात्रा की अद्भुत योजना करने वाला रासो का रचयिता वास्तव में छंदों का सम्राट था।”^१ राजा जयचंद की सभा में नृत्य-वर्णन के प्रमग के अन्तर्गत नमस्कार की मुद्रा से नृत्यारंभ करते हुए कवि कहता है —

दूहा— पटुपंजलि दिसि वाम कर । फिर लग्गी गुरपाइ ॥

तरुनि तार सुर धरिय चित । धरनि लग्गी गुरपाइ ॥^२

मगल आलाप के उपरान्त गान, वाद्य के साथ तीव्र लय में नृत्य होने लगता है —

उअं अलाप मद्धिता सुरं सु ग्रामपंचम ।
षडंग तप्प मूरछं मनुंत मान संचमं ।
निसंग थारंत अल्प्य जापते प्रसंसई ।
दरस्स भाव नूपुरं इतन्न तान ने तई ।
सुरंसपत्त तंत्र कंठ बोधि राग साभरं ।
हहा हु ह निरिण्णि तार रंभ चित्त ताहर ।
ततंग थेइ तत्तथेइ तत्तथेइ तत्तथे सुमंडियं ।
थथुंग थुंग थुंगथे विराम काम मंडयं ।
सरगमप्प धुन्निधा धुन धुनं निरिण्णियं ।
भवंति जोति अंग मानु अंग अंग लण्णियं ।
कल कलं सुसत्थनं सुभेदन मन मनं ।
रनक्कि भंकि नूपरं बुलंत झभन भनं ॥^३

वातावरण को संगीतमय और शांत बनाने के लिए नृत्य प्रारम्भ करते हुए नमस्कार तथा मगल आलाप मन्द लय में किया जाता है। इसके उपरान्त नृत्य में गति और तीव्रता आ जाती है। हाव-भाव दिखाते हुए तीव्र गति के साथ नृत्य-शैली का प्रदर्शन होने लगता

१ रेवातट, सं० डा० विपिनबिहारी त्रिवेदी, भूमिका, पृ० ४२

२. पृथ्वीराजरासो, चंदबरदायी, नागरी प्रचारिणी सभा संस्करण, समय ६१.

३. वही, समय ६१

हैं। कवि ने नृत्य की समस्त मुद्राओं का सजीव यथातथ्य आभास देने के लिए पहले दूहा छंद का प्रयोग किया है। लय मन्द गति से चलती है किंतु नृत्य का आरंभ होने के उपरान्त तत्काल ही कवि चंद दूहा छंद को त्याग कर नाराच छंद पकड़ लेते हैं जिसकी गति के द्वारा तीव्र लय में होते हुए नृत्य, नूपुरों की झनकार और विविध वाद्ययंत्रों की ध्वनि का चित्र नेत्रों के सम्मुख अंकित हो जाता है।

पदों में यद्यपि छंदों की भाँति मात्रा, यति आदि के प्रयोग करने का कोई निश्चित नियम नहीं है किंतु पदों के द्वारा भी कम-अधिक मात्राओं और छोटे बड़े चरणों के प्रयोग तथा लघु-गुरु वर्णों की आवृत्ति के द्वारा द्रुत, मध्य और विलम्बित लय की सृष्टि करके भावानुकूल नाद-सौंदर्य प्रवाहित किया जा सकता है। उदाहरणस्वरूप कवि विद्यापति का एक पद देखिये —

सुंदरि चललिहु पहु घर ना ।
चहु दिश सब कर धर ना ।
जाइतहु लागु परम डर ना ।
जइसे समि काँप राहु डर ना ।
जाइतहि हार टुटिए गेल ना ।
भूखन बसन मलिन भेल ना ।
रोए रोए काजर बहाए देल ना ।
अदकहिँ सिंदुर भेटाए देल ना ।
भनइ विद्यापति गाओल ना ।
दुख सहिँ सहिँ सुख पाओल ना ॥^१

यहाँ पर कवि को कोमल और मधुर भावों का प्रकाशन करना था इसलिए उसने द्रुत लय में छोटे-छोटे चरणों से युक्त पद का सृजन किया है। किंतु घनघोर गर्जन करते हुए बादलों और उससे जागरित हुई विरहिणी के हृदय की सुप्त स्मृति तथा व्यथा के चित्रण में मेघ के भयानक गर्जन और घनीभूत व्यथा के प्रकट करने के लिए छोटे-बड़े चरणों के प्रयोग, लघु-दीर्घ वर्णों की आवृत्ति के द्वारा कवि ने एक ही पद में द्रुत तथा विलम्बित लय की सृष्टि करके संगीत की अपूर्व ध्वनि श्रुत की है —

सखि हे हमर दुखक नहि ओर ।
इ भर बादर माह भादर, सून मंदिर मोर ।
भँपि घन गरजति संतत भुवन भरि वरसंतिया ।
कंत पाहुन काम दारुन सघन खर सर हतिया ।
कुलिस कत सत पात मुदित मयूर नाचत मातिया ।
सत दादुर डाक डाहुक फाटि जायत छातिया ।

तिमिर दिग भरि घोर यामिनि अथिर बिजुरिक पाँतिया ।
विद्यापति कह कइसे गमाओब हरि बिना दिन-रातिया ॥'

यो तो कृष्णभक्तिकालीन प्रायः सभी कवियों के पदों में लय का भावानुकूल सफल निर्वाह किया गया है किंतु मीरा के पद इस दृष्टिकोण से अत्यधिक महत्वपूर्ण हैं। लघु-गुरु वर्णों की आवृत्ति, उतार-चढ़ाव तथा समन्वित सतुलन और न्यूनाधिक मात्राओं से युक्त छोटी-बड़ी पक्तियों के सहयोग से भावानुकूल द्रुत तथा विलम्बित लय की योजना द्वारा मीरा के पदों में संगीत की धारा सुन्दरतम रूप में प्रवाहित हुई है। उदाहरणस्वरूप देखिए — सयोग के क्षणों में कृष्ण के अनुराग-रस से भीज-भीज कर मतवाली मीरा होली की उन्मत्त उमंग तथा हर्षोल्लास का यथातथ्य आभास देने के लिए द्रुत लय में छोटे-छोटे चरणों से युक्त पद का गायन करती है -

रंग भरी रागभरी राग सूं भरी री ।
होड़ी खेड्या स्याम संग रंग सूं भरी री ।
उडत गुड़ाड़ लाड़ बादड़ा रो रंग डाड़ ।
पिचकां उड़ावां रंग रंग री झरी री ।
चोवा चंदण अरगजां म्हां केसर णो गागर भरी री ।
मीरां दामी गिरघर नागर चेरी चरण घरी री ॥'

। किंतु संयोगावस्था में आनंद प्रदान करने वाली होली की क्रीड़ाये कृष्ण के वियोग में विरह-वेदना की उड़ीपक बन असहनीय हो रही है। अस्तु हृदय की खीभ, उपालंभ और कसक को प्रकट करने के लिए मीरा गुरुवर्णों के प्रयोग-ब्राह्म्य ढांग विलम्बित लय का आश्रय ग्रहण करती है

होड़ी पिया बिण लागां री खारी ।
शूणो गांव देस सब शूणो शूणी सेज अटारी ।
शूणी बिरहण पिब बिण डोड़ां तज गयां पीव पियारी ।
बिरहा दुख मारी ॥
देस विदेशा णा जावां म्हारो आणेशा भारी ।
गणतां गणतां घिस गयां रेखां आंगरियां री शारी ।
आया णा री मुरारी ॥
बाज्यां भांभ मिरदंग मुरडियां बाज्यां कर इकतारी ।
आया बसंत पिया घर णा री म्हारी पीड़ा भारी ।
स्याम मण क्यां री बिसारी ॥

१. विद्यापति-पदावली, रामवृक्ष बेनीपुरी, पृ० ३६२, पद सं० १६६

२. मीरा-स्मृति ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० २१, पद सं० ७३

ठाढ़ी अरज करां गिरधारी राख्यां झाज हमारी ।
मीरा रे प्रभु मिड़इयो माघो जणम जणम री क्वांरी ।
मणे लागी दरसन तारी ॥^१

तथा --

होड़ी पिया बिण म्हाणे णा भावां घर आंगणां णा शुहावां ।
दीपां जोयां चोक पुरावां हेड़ी पिया परदेस शजावां ।
शूणी शेजा ब्याड़ बुझावां जागा रेण बितावां ।
णीद नेणा णा आवां ॥

कब री ठाढ़ी म्हा मग जोवां णिश दिण बिरह जगावां ।
क्या शूं मण री बिथा बतावां हिबडो म्हां अकुड़ावां ।
पिया कब दरश दलावां ॥

दीख्यां णा कांई परम सणेही म्हारो सणेशा लावां ।
वां बिरयां कब होशी म्हारो हंस पिय कण्ठ डगावां ।
मीरा होड़ी गावां ॥^२

तुक अथवा अन्त्यानुप्रास -

लय पर नियंत्रण करने और पदों की संगीतात्मकता तथा नाद-सौंदर्य की वृद्धि में तुक अथवा अन्त्यानुप्रास अत्यधिक सहायक होता है । पद्य के चरणांत की अक्षर-मैत्री को तुक या अन्त्यानुप्रास कहते हैं ।^३

१. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० २६, पद सं० १०२

२. वही, पृ० २०, पद सं० ७०

३. व्यंजनं चेद्यथावस्थं सहाद्येन स्वरेण तु ।

आवर्त्यतेऽन्त्ययो ज्यत्वादन्त्यानुप्रास एव तत् ॥ ६ ॥

“पहिले स्वर के साथ ही यदि यथावस्थ व्यंजन की आवृत्ति हो तो वह अन्त्यानुप्रास कहलाता है । इसका प्रयोग पद अथवा पाद आदि के अंत में ही होता है । अतः इसे अन्त्यानुप्रास कहते हैं ।”

साहित्य-दर्पण, विश्वनाथ शालिग्राम शास्त्री की टीका, पृ० ८२

“प्रत्येक पद के चार चरण होते हैं । इन चरणों के अन्त्याक्षरों को तुकांत कहते हैं ।” छंदः प्रभाकर, जगन्नाथप्रसाद, ‘भानु’ पृ० २३६

“तुकांत पर दो ढग से विचार हो सकता है । एक तो चरण के अंत में पड़ने वाले स्वरों और अक्षरों के आधार पर और दूसरे प्रत्येक चरण के अन्य चरणों के समन्वय के विचार से होने वाले स्वरूप के आधार पर । पहले को तुक का अंतर्वर्ती और दूसरे को तुक का बहिर्वर्ती प्रकार कह सकते हैं । अन्तर्वर्ती तुक तीन प्रकार के माने गए हैं - उत्तम, मध्यम, अधम । इन तीनों के भिन्न-भिन्न प्रकार के तीन-तीन भेद और माने गये

है; जिनके नाम ये हैं—उत्तम - समसरि, विषमसरि, कष्टसरि, मध्यम - असयोगमीलित, स्वरमीलित, दुर्मिल ; अधम - अमिलसुमिल, आदिमत्तअमिल, अतमत्तअमिल ।

जहाँ तुकांत में जितने वर्ण मात्रा सहित दिखाई दे उनका स्वरूप सब स्थानों में एक सा रहे और तुकांत में पड़नेवाले शब्द स्वतः पूर्ण हों वहाँ 'समसरि' उत्तम तुकांत होता है, जैसे - चलना, पलना, पालना, आदि -

आनन - कलानिधि में दूनी कला देख देख ,

चाहक चकोरों के उदास उर अलेगे ।

दाड़िम के दानी फल दाने उगलेंगे नहीं ,

कुंद - कलियों के झुंड झाड़ में न भूलेंगे ॥

जहाँ सभी तुकांतों के शब्द एक से न हों, कोई तुक बड़े शब्द का खंड हो तो कोई पूर्ण, वहाँ 'विषमसरि' उत्तम तुकांत होता है, जैसे -

त्यों अभिमान को कूप इन ,

उतैं कामना रूप सिलान की ढेरी ।

तू चल मूढ़ संभारि अरे मन ,

राह न जानी है रैन अंधेरी ॥

यहाँ 'ढेरी' का तुकांत 'अंधेरी' रखा गया है । जहाँ कुछ तुकांत खंडित और कुछ पूर्ण हों वहाँ 'कष्टसरि' उत्तम तुकांत होता है, जैसे 'बिलोकिए', 'तिलोकिए', के साथ 'को किए' और 'रोकिए' ।

(कवितावली - सुदरकांड)

जहाँ सयुक्त वर्ण के तुकांत में कोई असयुक्त वर्ण हो वहाँ 'असयोगमीलित' मध्यम तुकांत होता है, जैसे -

बरसती है खचित मणियों की प्रभा ,

तेज में डूबी हुई है सब सभा ।

यहाँ प्रभा में 'प्र' सयुक्त वर्ण है और सभा में 'स' असयुक्त वर्ण । यदि सभा के स्थान पर 'स्त्रभा' होता तो यह उत्तम तुकांत कहा जाता ।

जहाँ तुकांत में केवल स्वर मिलता हो वहाँ 'स्वरमीलित' मध्यम तुकांत होता है, जैसे - जिये, मुनै, भै, कै, आदि । यहाँ केवल 'ऐ' स्वर का साम्य है ।

जहाँ अंत का वर्ण या स्वर मिला तो ही पर उनके पूर्व के स्वर-व्यंजन एकदम भिन्न हों और विजातीय हों वहाँ 'दुर्मिल' मध्यम तुकांत समझना चाहिए, जैसे - 'सरलपन ही था उमका मन । निराला पर था आभूपन' इसमें 'का मन' और 'भूपन' दुर्मिल है ।

जहाँ सरलतापूर्वक मिलनेवाले तुक के साथ एक आध शब्द बेमेल भी पड़े हो वहाँ

‘अमिलसुमिल’ अधम तुकात माना जाता है, जैसे — पलके, अलके, भलके का तुकात ‘न छकै’ रखना ।

जहाँ ऐसे तुकात हो कि छंद के अत की मात्राएँ और वर्ण तो मिलते हो पर तुकात के आदि में स्वर विभिन्न हो वहाँ ‘आदिमत्त अमिल’ अधम तुकात माना जाता है । जैसे —

मृदु बोलन तीय सुधा श्रवती ।

तुलसी बन-बेलिन में भंवती ॥

नहि जानिय कौन अहै युवती ।

वहि तें अब औघ है रूपवती ॥

यहाँ ‘वती’ का तुकात तो मिल गया है किंतु इसके पहल के स्वर एक से नहीं है ।

जहाँ तुक की अंतिम मात्रा अमिल हो, केवल व्यजन मिलता हो वहाँ ‘अतमत्त अमिल’ तुकात होता है; जैसे —

गंगे बढ़कर विष हुआ ,

सुधा सदृश तब अंबु ।

जीवन पाकर खो रहे ,

जीवन जीव - कदब ॥

चरणों के समन्वय के आधार पर तुकात छंद के होते हैं —

(१) सर्वान्त्य — जिस छंद के चारों चरणों के अन्त्याक्षर एक से हो । यथा —

न ललचहु । सब तजहु । हरिभजहु । यमकरहु ।

(२) समान्त्य विषमान्त्य — जिस छंद के सम से सम और विषम से विषम पद के अन्त्याक्षर मिले । यथा —

जिहि सुमिरत सिधि होय, गणनायक करिवर वदन ।

करहु अनुग्रह सोय, बुद्धि राशि शुभ गुण सदन ॥

(३) समान्त्य — जिस छंद के सम चरणों के अन्त्याक्षर मिलते हो परन्तु विषम चरणों के नहीं । यथा —

सब तो । शरणा । गिरिजा । रमणा ।

(४) विषमान्त्य — जिस छंद के विषम चरणों के अन्त्याक्षर मिलते हो परन्तु सम चरणों के नहीं । यथा —

लोभहि प्रिय जिमि दाम, कामिहि नारि पियारि जिमि ।

तुलसी के मन राम, ऐसे हैं कब लागि हौ ॥

(५) समविषमान्त्य — जिस छंद के प्रथम पाद का अन्त्याक्षर दूसरे पद के अन्त्याक्षर से और तीसरे का चौथे से मिले । यथा —

जगो गुपाला । सुभोर काला । कहै यशौदा । लहै प्रमोदा ।

तुक के संयोग से सगीत की धारा स्वाभाविक गति से आगे बढ़ती जाती है । “तुकात का प्रभाव भी कुछ ऐसा होता है कि वह चरण के मध्य की स्वरभिन्नता को दबाकर अन्त में स्वर को एक ताल पर बैठा देता है । हृदय की लयात्मक प्रवृत्ति से अंत्यानुप्रास या तुकांत का इतना सामंजस्य है कि पदोच्चारण के पहले ही विविक्षित पदांत की कल्पना से सम पर मस्तक झुक जाता है । ऐसा नहीं कि पाठक या श्रोता थके मजदूर की तरह घर पहुँचकर सर का बोझा धम्म से पटक देते हैं ।” तुक के प्रभाव और महत्व का प्रतिपादन करते हुए श्री सुमित्रानन्दन पंत कहते हैं — “तुक राग का हृदय है । जहाँ उसके प्राणों का स्पन्दन विशेष रूप से सुनाई पड़ता है । राग की समस्त-छोटी बड़ी नाडियाँ मानो अंत्यानुप्रास के नाडी चक्र में केन्द्रित रहती हैं, जहाँ से नवीन बल तथा शुद्ध रक्त ग्रहण कर वे छंद के शरीर में स्फूर्ति संचार करती रहती हैं । जो स्थान ताल में सम का है वही स्थान छंद में तुक का । वहाँ पर राग शब्दों की सरल-तरल ऋजु-कुचित ‘परतों’ में धूम फिर कर विराम ग्रहण करता उसका शिर जैसे अपनी ही स्पष्टता में हिल उठता है । जिस प्रकार अपने आरोह अवरोह में रागवादी स्वर पर बार-बार ठहर कर अपना रूप विशेष व्यक्त करता है, उसी प्रकार वाणी का राग भी तुक की पुनरावृत्ति से स्पष्ट तथा परिपुष्ट होकर लययुक्त हो जाता है ।” पं० रामचन्द्र शुक्ल ने भी तुक का विधान नादसौंदर्य की वृद्धि के लिए आवश्यक माना है — “श्रुति कटु मान कर कुछ वर्णों का त्याग, वृत्त विधान, लय, अंत्यानुप्रास आदि नाद-सौंदर्य साधन के लिए ही है ।”

सगीत पूर्ण होने के कारण कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में तुको का सर्वत्र प्रयोग हुआ है । कृष्णभक्तिकालीन कवियों के पदों में सर्वान्त्य तुकात, समविषमान्त्य तुकात, समसरि उत्तम तुकात और विषमसरि उत्तम तुकात का बाहुल्य है । उदाहरणस्वरूप इन प्रकारों की तुको के कतिपय पद दृष्टव्य होंगे —

सर्वान्त्य तुकांत —

सुंदर सत्ता की सीवों नैन ।

परम स्वच्छ चपल अनियारे, सहज लगावत मेन ॥

(६) भिन्न तुकांत — जिस छंद के सम से सम और विषम से विषम पदों के अन्त्याक्षर न मिले । इसके तीन भेद हैं —

(क) प्रतिपद भिन्नान्त्य — रामा जू । ध्यावोरे । भक्ती को । पावोगे ।

(ख) पूर्वार्द्ध तुकांत — श्री रामा । विश्रामा । दै दीजै । दाया कै ।

(ग) उत्तरार्द्ध तुकांत — दै दीजै । दाया कै । श्री रामा । विश्रामा ।”

छंद प्रभाकर, जगन्नाथप्रसाद भानु, पृ० २३७ - ३८

१. जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धांत, लक्ष्मीनारायण सुधांशु, पृ० १६८,

२. पल्लव, सुमित्रानंदन पंत, भूमिका, पृ० ४०.

३. चिन्तामणि, प्रथम भाग, पं० रामचन्द्र शुक्ल, सं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, पृ० १७६.

कमल-मीन मृग खग आधीनहिं, तजि अपने सुख सब चैन ।
निरखि सबनि सखि, एक अंस पर सब सुख के ये दैन ॥
जब अपने रस गूढ़ भाव करि, कछुक जनावत सैन ।
'कुंभनदास' प्रभु गोबरधन-धर, जुवतिन मन हरि ऐन ॥^१ (कुंभनदास)

ग्वालिन कृष्ण दरस सों अटकी ।
बार बार पनघट पर आवत, सिर यमुना जल मटकी ॥
मन मोहन को रूप सुधानिधि, पिवत प्रेम रस गटकी ।
'कृष्णदास' धन्य धन्य राधिका, लोक लाज सब पटकी ॥^२ (कृष्णदास)

सब ब्रज गोपी रही तकि ताक ।
कर कर गाँठि लसत सबहिंन के, बन कों चलत जब छाक ॥
मधु मेवा पकवान मिठाई, घर घरतें लै निकसी थाक ।
'नंददास' प्रभु को यह भावत, प्रेम प्रीति के पाक ॥^३ (नंददास)

डगमगात आए नट नागर ।
कहु जँभात अलसात भोर भए, अरुन नैन भूमत निसि जागर ॥
रसिक गुपाल सुरति-रन कौ जस, सकल चिह्न लाए उर कागर ।
'चतुर्भुजदास' प्रभु गिरिधरन कुंज गढ़ रतिपति जीत्यौ रस सुख सागर ॥
(चतुर्भुजदास)

लाडिली लड़ाइ बुलावत धेन ।
चढ़ि कदंब, धौरि धूमरि काजर अरु पीयरी पुरत मधुर सुन बैन ॥
पुचकारत, पौछत सुंदर कर, सकल सुभग सुख-ऐन ।
'गोविंद' प्रभु कौ मुख देखि हूँकि-हूँकि, सबै खवत पय-फैन ॥^४
(गोविंदस्वामी)

प्रीतम प्यारे ने हौ मोही ।
नैक चितै इन चपल नैन सों, कहा कहूँ तोही ॥
कहा कहूँ मोहि रह्यौ न जावै, जब देख्यौ चित गोही ।
'छीतस्वामी' गिरधरन निरखि के, अपनी सुधि हौँ खोही ॥^५
(छीतस्वामी)

१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० १०६, पद सं० १०.

२. वही, पृ० २३२ पद सं० २८

३. वही, पृ० ३१९, पद सं० ८०

४. वही, पृ० २९२, पद सं० ७८.

५. वही, पृ० २४९, पद सं० १८

६. वही, पृ० २६६, पद सं० १४.

युगल वर आवत हें गठ जोरे ।

संग सोभित वृषभान नन्दिनी ललितादिक तृणतोरे ॥

सीस सेहरो बन्धौ लाल के निरख हस्त मुख मोरे ।

निरख निरख बल जाय गदाधर छबिन बढी कछु थोरें ॥^१

(गदाधर भट्ट)

सखिन मंग राधिका कुंवरी बिनति कुसुम कलियाँ ।

एक ही बानिक एक बेस क्रम स्याम बाल के हाथन रंगीली डलियाँ ॥

एक अनूपम माल बनावत एक परस्पर वेनी गूँथत सोभित कुन्द कलियाँ ।

सूरदास मदनमोहन आय अचानक ठाढ़े भये मानी हँ रंगरलियाँ ॥^२

(सूरदास मदनमोहन)

अति ही अरुन तेरे नयन नलिन री ।

आलश युत इतरात रँगमगे भये निसि जागरन खिन मलिन री ॥

सिथिल पलक मै उठति गोलक गति विधि यौ मोहन भूग सकत चलिन री ।

जै श्री हितहरिवंश हस कल गामिनि संभ्रम देत भवरनि अलिन री ॥^३

(हितहरिवंश)

बधिक हूतें अधिक उरज की चोट ।

अनी अन्योर बान-धनुष बिनु, तकि बेधत तन-ओट ॥

मोहन मृग मोह्यौ बिनु नादहि, लगत न जानत चोट ।

‘व्यास’ बराबस हाव कियौ हठि, चंचल अंचल ओट ॥^४ (व्यास जी)

नाचत मोरनि सग स्याम मुदित स्यामाहि रिभावत ।

तैसीय कोकिला अलापति सुर देत तैसीई मेघ गर्जित मृदंग बजावत ॥

तैसीय स्याम घटा निसिकारी तैसीये दामिनि कौंधि दीप दिलावत ।

श्री हरिदास के स्वामी स्यामा कुंजविहारी रीझि राधे हसि कंठ लगावत ॥^५

(हरिदास स्वामी)

सजनी नव निकुंज द्रुम फूले ।

अलि कुल मनमथ करत कुलाहल सौरभ मनमथ भूले ॥

हरषि हिडोरें रसिक रासिबर जुगल परस्पर भूले ।

श्री बीठल विपुल विनोद देखि नभ देव विमाननि भूले ॥^६

(विठ्ठलविपुल)

१ मोहिनीवाण्णे श्री श्री गदाधर भट्ट जी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ३६

२ अकबरी दरबार के हिंदी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४८, पद सं० ३

३ चौरासी पद, हितहरिवंश, प्रति सं० ३=१२१५, प्रयाग-संग्रहालय, पद सं० ८.

४ भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, व्यासवाणी, पृ० २८३, पद सं० ३५६.

५ पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१२६६, नागरी प्रचारिणी सभा काशी, पृ० २४, पद सं० १.

६ पद-संग्रह, प्रति सं० १६२०१३१७०, हिंदी-संग्रहालय प्रयाग, पृ० ३६-४०, पद सं० १३

उपमा कहा देउँ को लाइक, केहरि की वाही मृग लोचनि ।
‘परमानंद’ प्रभु प्रान-बल्लभा, चितवनि चारु काम-सर-मोचनि ॥^१

(परमानंददास)

दूलह गिरिधर लाल छबीलौ, दुलहिन राधा गोरी ।
जिन देखत जिय में मन लाजत, ऐसी बनी है जोरी ॥
रतन जड़ित कौ बन्धौ सेहरो, गज-मोतिन की माला ।
देखत बदन स्याम सुंदर कौ, मोहि रहौं ब्रज वाना ॥^२ (नंददास)

ग्वालिनि तोहि कहत क्यों आयौ ।
मेरौ कान्ह निपट बालक, क्यों चोरि माखन खायौ ॥
बूझि विचार देखि जिय अपुने, कहा कहौं हौं तोहि ।
कंचुकि-बंद तोरै यह कैसें, सो समुझि परत नहि मोहि ॥
‘चतुर्भुजदास’ लाल गिरिधर सों, भूझी कहति बनाय ।
मेरौ स्याम सकुच कौ लरिका, पर घर कबहुं न जाय ॥^३ (चतुर्भुजदास)

चितवत रहति सदा श्री गोकुल तन ।
बारंबार खिरक हूँ भौंकत, अति आतुर पुलकित मन ॥
नअ सखा सुख संगहि चाहत, भरत कमल-दल लोचन ।
ताही सम मिले ‘गोविंद’ प्रभु, कुंवर विरह दुख मोचन ॥^४
(गोविंदस्वामी)

अरी हौ स्याम रूप लुभानी ।
मारग जाति मिले नंद नंदन, तन की दसा भुलानी ॥
मोरमुकुट सीस पर दाँकौ, बाँकी चितवनि सोहै ।
अंग अंग भूषन बने सजनी, जो देखै सो मोहै ॥
मो तन मुरिके जब मुसिकाने, तब हौं छाकि रही ।
‘छीनस्वामी’ गिरिधर की चितवनि, जाति न कछू कही ॥^५
(छीनस्वामी)

सखी हौ स्याम रंग रंगी ।
देखि बिकाइ गयी वह मूरति, सूरति माहि पगी ॥
संग हुतो अपनो सपनो सो, सोई रही रस खोई ।
जागेहु आगे दृष्टि परै सखि, नेकु न न्यारो होई ॥

१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० १६७, पद सं० ६६

२. वही, पृ० ३२०, पद सं० १४

३. वही, पृ० २७६, पद सं० १६

४. वही, पृ० २५७, पद सं० ५१

५. वही, पृ० २६६, पद सं० १२

एक जु मेरी अँखियनि में निसि छोस रह्यो करि भौन ।

गाइ चरावन जाति सुन्यो सखि, सो धौं कन्हैया कौन ॥^१

(गदाधर भट्ट)

जीवन मोर रोमावली सुफल फली कंचुकी बसंत ढाँपि ले चली बसंत पूजन ।

वरन वरन कुसुम प्रफुलित अंब मोर ठौर ठौर लागे री कोकिला कूजन ।

बिबिध सुगन्ध संभारि अरगजा गावत रितुराज राग सहित ब्रजबधू बन ।

सूरदास मदनमोहन प्यारी ओ पिय सहित चाहत कुसल सदा दोऊ जन ।^२

(सूरदास मदनमोहन)

फिरत संग अलिकुल-मोर-चकोर ।

घनरु जुन्हाई सरद बसंत मनहुँ है जुगलकिसोर ॥

निकट कुरंग-कुरंगिनि आवत, सुनि मुरली-धुनि घोर ।

‘व्यास’ आस करि त्रास तजत सर, चक्रवाक भरि भोर ॥^३ (व्यास जी)

जन्म गवायो रैन रे मूरिष अंधा ।

हरि विण कविण कटे क्यौ फंधा ॥

पर घर रहै कहै मैं मेरा ।

आवागवण बहै भ्रम फेरा ॥^४ (परशुराम)

समसरि उत्तम तुकांत -

ऊधौ बिरहौ प्रेम करै ।

ज्यै बिनु पुट पट गहत न रँग कौं, रँग न रसै परै ॥

ज्यौं घर दहै बीज अंकुर गिरि, तौ सत फरनि फरै ।

ज्यौ घट अनल दहत तन अपनौ, पुनि पय अमी भरै ॥

ज्यौं रन सूर सहै सर सन्मुख, तौ रवि रथहुँ अरै ।

सूर गुपाल प्रेम पथ चलि करि, क्यौं दुख-सुखनि डरै ॥^५ (सूरदास)

भाई री ! चंद लग्यौ दुख दैन ।

कहाँ वे देस, कहाँ वे मोहन, कहाँ वे सुख की रैन ॥

१. मोहिनी वाणी श्री श्री गदाधर भट्ट जी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० २५

२. अकबरी दरबार के हिंदी कवि, सरयूप्रसाद अप्रवाल, पृ० ४५०, पद सं० ११

३. भक्तकवि व्यास जी, बाबुदेव गोस्वामी, व्यासवाणी, पृ० ३०८, पद सं० ४४३

४. रामसागर, परशुराम, प्रति सं० ६८०।४६२, नागरी प्रचारिणी सभा काशी, रा० साग० ५३, पद सं० ४

५. सूरसागर, (भाग २), दशमस्कंध, पृ० १५८८, पद सं० ४६०४

तारे गिनत गई री सबै निसि, नैक न लागे नैन ।
 'परमानंद' पिया बिछुरे तें, पल न परत चित चैन ॥' (परमानंददास)
 रूप देखि नैननि पलक लागें नहीं ।
 गोवरधन-धर अंग-अंग प्रति जहाँ ही परति दृष्टि रहति तहीं ॥
 कहा कहौं कछु कहत न आयौ चोर्यौ मन माँगिवे दही ।
 'कुंभनदास' प्रभु के मिलन की, सुंदरि बात सखीनु सों कही ॥'
 (कुंभनदास)

तोकों री स्याम कंचुकी सोहैं ।
 लहंगा पीत रंगमगी सारी, उपमा कों तहाँ कोहैं ॥
 चिबुक बिडु, वर नैन, सु अंजन, धरिकै जब जोहैं ॥
 'चतुर्भुज' प्रभु गिरिधर नागर कों, चितै चतुर मन मोहैं ॥'
 (चतुर्भुजदास)

मोहन नैनन तें नहिं टरत ।
 बिन देखे तलाबेली सी लागत, देखत मन जो हरत ॥
 असन बसन सैन न सुधि आवैं, अब मन कछु न करत ।
 'गोविंद' बलि इमि कहत पियारी, सिख दैरी कैसैक आवैं भरत ॥'
 (गोविंदस्वामी)

ललन की बतियाँ चोज सनी ।
 परम कृपाल चितै करुनामय, लोचन-कोर-अनी ॥
 उमंगि ढरे दोऊ सुरत सेज पैं, टूटी तरकि तनी ।
 परम उदार 'व्यास' की स्वामिनि, बकसति मौज धनी ॥' (व्यास जी)
 नव नव नव निकुंज नव वाला ।
 नव रंग रसिक रसीलौ मोहन बिलसत कुंज बिहारी लाला ॥
 नव मराल जीति अवनि घरत पग कूजित नूपुर किंकिन जाला ।
 श्री वीठल विपुल बिहारी के गर यों राजत जैसे चपे की माला ॥'
 (विठ्ठलविपुल)

री म्हा बैढ्यां जागां जगत शव शोवां ।
 विरहण बेढ्यां रंग महड़ मा णेणा लड्यां पोवां ॥

१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल सीतल, पृ० २०३, पद सं० ६६.

२. वही, पृ० १०७, पद सं० ११.

३. वही, पृ० २८४, पद सं० ४०.

४. वही, पृ० २५५, पद सं० ३६.

५. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, व्यास बाणी, पृ० ३४३, पद सं० ५७०.

६. पद-संग्रह, प्रति सं० १६२०।३१७० हिंदी-संग्रहालय प्रयाग, पद सं० ३६.

तारां गणता रेण बिहावां शुख घड़यां री जोवां ।
मीरां रे प्रभु गिरधर नागर मिड़ बिछड़यां णा होवां ॥^१ (मीरा)
मोहँ दधि मथन दे बलि गई ।
जाउं बलबल बदन ऊपर छौंड मथनी रई ॥
लाल देउंगी नवनीत लौंदा आर तुम कित ठई ।
सुत हित जान बिलोक जसोमति प्रेम पुलकित मई ॥
लै उछंग लगाय उरसो प्रान जीवन जई ।
बालकेलि गुपाल जू की आसकरन नित नई ॥^२ (आसकरण)

विषमसरि उत्तम तुकांत -

जाकै लागी होइ सु 'जानै' ।
हौं कासों समझाइ कहति हौं मधुकर लोग 'सयाने' ॥^३ (सूरदास)
पतियां बंचिहू न आवैं ।
देखत अंक नैन जल पूरे, गदगद प्रेम जनावैं ॥^४ (परमानंदास)
जगाई माई ! बोल बोल इन मोर ।
बरसत मेह अंधियारी चौमासे की, कैसें करौं नंदकिसोर ॥^५ (कुंभनद्रास)
आरती करत जसोदा प्रमुदित फूली अंग न मात ।
बलि-बलि कहि दुलरावति, आंगन मगन भई पुलकात ॥^६ (कृष्णदास)
हिडोरे माई भूलत गिरिधर लाल ।
सँग राजत वृषभानु नंदिनी, अंग-अंग रूप रसाल ॥^७ (नंददास)
मैया मोहि माखन मिश्री भावैं ।
मोठौ दधि मधु घृत अपने कर, क्यों नहि मोहि खवावैं ॥^८ (चतुर्भुजदास)
प्रीतम प्रीति ही तैं पैयै ।
जदपि रूप, गुन, सील, सुघरता, इन बातन न रिझैयै ॥^९
(गोविंदस्वामी)

-
१. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा पदावली, पृ० २७ पद, सं० ६६
 २. अकबरी दरबार के हिंदी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४५२, पद सं० १०
 ३. सूरसागर, (भाग २), दशम स्कंध, पृ० १५७७, पद सं० ४५६८
 ४. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २०४, पद सं० १०१
 ५. वही, पृ० १११, पद सं० ३२
 ६. वही, पृ० २२६, पद सं० २
 ७. वही, पृ० ३२१, पद सं० १६
 ८. वही, पृ० २७८, पद सं० ११
 ९. वही, पृ० २५७, पद सं० ५४

करत कलेऊ मोहन लाल ।

माखन, मिश्री, दूध मलाई, फल मेवा परम रसाल ॥^१ (छीतस्वामी)

राधे रूप अद्भुत रीति ।

सहज जे प्रतिकूल तो तन, रहे छाँड़ि अनीति ॥^२ (गदाधर भट्ट)

भूलत जुग कमनीय किसोर सखी चहुँ ओर झुलावत डोल ।

ऊँची ध्वनि सुन चकित होत मन सब मिल गावत राग हिंडोल ॥^३

(सूरदास मदनमोहन)

मधुरित वृंदावन आनंद न थोर ।

राजत नागरी नव कुशल किशोर ॥^४ (हितहरिवंश)

रूप तेरी री, मोपै बरन्यौ न जाइ ।

रोम रोम रसना पावौं, तौ गाऊँ तेरी गुन अघाइ ॥^५ (व्यास जी)

राजत रास रसिक रस रासे ।

आस पास जुवती मुख मंडल मिलि फूले कमला से ॥^६ (विहारिनदास)

अंतरवसी री मेरें ।

प्रीति परम दयाल पीव की लागि रही हियरें ॥^७ (परशुराम)

चाड़ों मण व जमणा कां तीर ।

वा जमणा कां निरमड़ पाणी सीतड़ होयां सरीर ॥^८ (मीरा)

प्रात समय घर घरतें देखन को आई गोकुल की नारी ।

अपनो किसन जगाय यसोदा आनंद मंगलकारी ॥^९ (आसकरण)

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त ताल और उनकी समीक्षा

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य के अधिकांश पदों के ऊपर तालों का उल्लेख नहीं मिलता । सूर, कृष्णदास, नंददास तथा छीतस्वामी के कुछ पदों के ऊपर अवश्य कुछ तालों का उल्लेख हुआ है । इन कवियों के पदों की तालानुसार संख्या निम्नलिखित प्रकार से है -

१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २६४, पद सं० २
२. मोहिनी वाणी श्री श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० २६
३. अकबरी दरबार के हिंदी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४५०, पद सं० १२
४. चौरासी पद, हितहरिवंश, प्रति सं० ३८।२१५, प्रियाम-संग्रहालय, पद सं० २७
५. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, व्यास वाणी, पृ० ३०२, पद सं० ४२४
६. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, नागरी प्रचारिणी सभा कोशी, पृ० १४८, पद सं० २२.
७. रामसागर, परशुराम ६८०।४६२, का० ना० प्र० सं०, पद सं० १३
८. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० २, पद सं० ७
९. अकबरी दरबार के हिंदी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४५१, पद सं० ८

सूरदासकृत सूरसागर में प्रयुक्त ताल

ताल	पदसंख्या
तिलाला	५

डा० दीनदयालु गुप्त के कृष्णदास के हस्तलिखित पद-संग्रह में प्रयुक्त ताल

ताल	पदसंख्या	ताल	पदसंख्या
रूपक	५	जतिताल	१२
चर्चरी	३	एकताल	११
पटताल	७	इकताल	
			कुलपद ३८

डा० दीनदयालु गुप्त के नंददास के हस्तलिखित पद-संग्रह में प्रयुक्त ताल

ताल	पदसंख्या	ताल	पदसंख्या
चौताल	१	इकताल	१
चंपक	२	कुलपद ४	

डा० दीनदयालु गुप्त के छीतस्वामी के हस्तलिखित पद-संग्रह में प्रयुक्त ताल

ताल	पदसंख्या
चर्चरी	२

तालों की मात्राओं, गति और उनके विभाजन के रूप में विभिन्नता होती है जिसके फलस्वरूप प्रत्येक ताल की गति, चलन तथा लय में अन्तर रहता है अतः एक विशिष्ट पद को इच्छानुसार प्रत्येक ताल में बद्ध नहीं किया जा सकता वरन् जिस पद की जो गति, लय और चाल होती है उसी से साम्य रखने वाली ताल में ही उस पद का गायन संभव है ।

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त पदों के ऊपर जिन तालों का उल्लेख हुआ है वे प्रायः समीक्षा करने पर खरे उतरते हैं अर्थात् पदों के ऊपर लिखित तालों में ही वे पद सुविधापूर्वक, सुगमता से बिना अधिक खींचतान किये गाये जा सकते हैं । उदाहरणस्वरूप कृष्णभक्तिकालीन कवियों के तालबद्ध रूप में कतिपय पद दृष्टव्य होंगे जिससे यह स्पष्ट प्रकट हो जायेगा कि कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त पद के ऊपर जिस ताल का उल्लेख किया गया है वह पद उसी ताल में गाय जा सकता है ।

तिताला

हमारे प्रभु, औगुन चित न धरौ ।

समबरसी है नाम तुम्हारौ, सोई पार करौ ॥

इक लोहा पूजा में राखत, इक घर बधिक परौ ।
 सो दुबिधा पारस नहि जानत, कंचन करत खरौ ॥
 इक नदिया इक नार कहावत, मैलौ नीर भरौ ।
 जब मिलि गए तब एक बरन ह्वै, गंगा नाम परौ ॥
 तन माया ज्यौ ब्रह्म कहावत, सूर-सु मिलि बिगरौ ,
 कै इनकौ निरधार कीजियै, कै प्रन जात टरौ ॥^१ (सूरदास)

त्रिताल में १६ मात्रायें होती हैं जो चार बराबर भागों में विभाजित होती हैं, पहली, पाँचवी और तेरहवी मात्राओं पर ताली तथा नवी मात्रा पर खाली होती है। ताल लिपि इस प्रकार है -

त्रिताल

मात्रा १	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४	१५	१६	
ठेका	धा	धिन्	धिन्	धा	धा	धिन्	धिन्	धा	धा	तिन्	तिन्	ता	ता	धिन्	धिन्	धा
ताल	×				२				०				३			

पद “हमारे प्रभु औगुन.....” की तालबद्ध रचना

स्थाई

चि	त	न	ध	रौ	५	५	ह	मा	रे	प्र	भु	५	औ	गु	न
३				×			ह	मा	रे	प्र	भु	५	औ	गु	न

अंतरा १ला

म	म	द	र	सी	५	है	५	ना	५	म	तु	म्हा	५	रौ	५
०				३				×				३			
सो	५	ई	५	पा	५	र	क	रौ	५	५	५	५	५	५	५
०				३				×				२			
इ	क	लो	५	हा	५	पू	५	जा	५	मे	५	रा	५	ख	त
०				३				×				२			
इ	क	धे	र	ब	धि	क	प	रौ	५	५	ह	मा	रे	प्र	भु
०				३				×				२			
५	औ	गु	न	चि	त	न	ध	रौ							
०				३				×							

अंतरा २ रा

सो ऽ दु वि	धा ऽ पा ऽ	र स न हि	जाऽ ऽ न त
०	३	×	२
क ऽ च न	क र त ख	रौ ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ
०	३	×	२
इ क न दि	या ऽ इ क	ना ऽ र क	हा ऽ व त
०	३	×	२
मै ऽ लो ऽ	नी ऽ र भ	रौ ऽ ऽ ह	मा रे प्र भु
०	३	×	२
ऽ औ गु न	नि त न ध	रौ	
०	२	×	

अंतरा ३ रा

त न मा ऽ	या ऽ ज्यौ ऽ	ब्र ऽ ह्य क	हाऽ ऽ व त
०	३	×	२
ऽ सू र सु	मि लि बि ग	रौ ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ
०	३	×	२
कै ऽ इ न	कौ ऽ नि र	धा ऽ र की	ऽ जि यै ऽ
०	३	×	२
कै ऽ प्र न	जा ऽ त ट	रौ ऽ ऽ ह	मा रे प्र भु
०	३	×	२
ऽ औ गु न	चि त न ध	रौ	
०	३	×	

रूपक ताल

कहो न परति तेरे बदन की ओप ।

भलकनि नव मोतिनहि लजावत निरखत ससि सोभा भई लोप ।

पलक न लागत चाहत पिय तन उन्नत भौह मानो घटा टोप ।

चलल कटाछ कुसुम सर तानति फरकत अधर कछु प्रेम प्रकोप ॥

प्रात समैं आए स्याम मनोहर तोहि लड़ावत अपनी चोप ।

कृष्णदास प्रभु गोवरधन धन तू नागरी वे नागर गोप ॥' (कृष्णदास)

ताल रूपक मे ७ मात्राये होती है जो तीन भागों में विभक्त होती है । पहले भाग में ३ मात्राये तथा दूसरे एवं तीसरे भाग मे दो दो मात्राये होती है । ताल लिपि इस प्रकार है -

ताल रूपक

१	२	३		४	५	६	७
ती	ती	ना		धी	ना	धी	ना
×				२		३	

पद— 'कहि न परति तेरे बदन की ओप' की ताल बद्ध रचना

स्थायी

प	र	ति		ते	५	रे	५	ब	द	न		क	हि		ना	५
×				२		३		×				२			३	
ओ	५	प		क	हि	ना	५	प	र	ति		की	५		५	५
×				२		३		×				२			२	

अंतरा पहला

न	व	मो		ति	न	हि	ल	जा	व	ति		झ	ल		क	नि
×				२		३		×				२			३	
सु	सि	सो		भा	५	भ	ई	लो	५	प		नि	र		ख	त
×				२		३		×				२			३	

अंतरा दूसरा

ला	ग	त		चा	५	ह	त	पिय	त	न		प	ल		क	न
×				२		३		×				२			३	
भों	५	ह		मा	नो	घ	टा	टो	५	प		उ	५		घ	त
×				२		३		×				२			३	

इकताल

तेरे चपल नैन जुग खंजन लागत नीके ।

ताप हरन अति विदित बिस्व में देखत शतदल लागत नीके ॥

स्याम सेत राते अनियारे गिरिधर कुंमर सुख जीके ।

सुनि कृष्णदास सुरति कोतिक बस प्यारी दुलराए अपने पीके ॥'

इकताल मे १२ मात्रायें होती है जो ६ बराबर भागों में विभाजित होती है । पहली, पाँचवी, नवी और ग्यारहवी पर ताली तथा तीसरी और सातवी पर खाली होती है । ताल लिपि इस प्रकार है -

(३५२)

इकताल

मात्रा	१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२
बोल	धीन्	धीन्	धागे	तिरकिट	तू	ना	क	ता	धागे	तिरकिट	धी	ना
ताल	×		०		२		०		३		४	

पद-‘तेरे चपल नैन जुग खंजन’ की ताल बद्ध रचना

स्थायी

ते	रे	च	प	ल	नै	५	न	जु	ग	खं५	५
×		०		२		०		३		४	५
ज	न	ला	५	ग	त	नी	५	के	५	५	५
×		०		२		०		३		४	

अंतरा-१

ता	५	प	ह	र	न	अ	ति	वि	दि	त	५
×		०		२		०		३		४	५
वि	५	स्व	में	५	५	दे५	५	ख	त	श	त
×		०		२		०		३		४	
इ	ल	ला	५	ग५	त	नी	५	५	के	५	५
×		०		२		०		३		४	

इकताल

खेलत रास रसिक रस नागर ।

मंडित नव नागरी निकर-बर परम रूप कौ आगर ॥

बिकच बदन बनिता बूंद अतिसै अमल सरद सी राजत ।

एका सुभग सरोवर में जैसे फूले कमल बिराजत ॥

नव किसोर सुंदर सांबर अंग बलित ललित ब्रजबाला ।

सानों कंचन खचित नील मनि मंजुल पहिरी माला ॥

या छबि की उपमा कहिबे को ऐसौ कौन पढ़्यौ है ।

‘नंददास’ प्रभु को कौतुक लखि कामहि काम बढ़्यौ है ॥

(नंददास)

पद—'खेलत रास रसिक रस नागर' की ताल बद्ध रचना

स्थाई

खे	५	५	ल	५	त	रा	५	५	स	५	र
×		०		२		०		३		४	
सि	५	क	र	५	स	ना	५	५	ग	५	र
×		०		२		०		३		४	

अंतरा पहला

मं	५	५	डि	५	त	न	व	५	ना	५	ग
×		०		२		०		३		४	
री	५	नि	क	२	५	व	५	२	प	२	म
×		०		२		०		३		४	
रू	५	प	कौ	५	५	आ	५	५	ग	५	र
×		०		२		०		३		४	

ताल चौताल

प्रातःकाल नंदलाल पाग बनावत बाल दिखावत दर्पन रह्यो लसि ।

सुंदर करन में मंजु मुकुर की छबि रही फबि,

मानो बिबि कमलन गहि आन्यौ ससि ॥

बीच बीच चित के चोर मोर चंदवा दिये,

ता पर रतन पैच बांधत है कसि ।

नंददास ललितादिक ओट भये अवलोकत,

अतुलित छबि रही फबि फूल डारि हंसि ॥'

चौताल मे १२ मात्रायें होती है जो ६ भागों में विभाजित होती है । यह पखावज पर बजाई जाती है और केवल ध्रुपद अथवा धमार गायन के साथ बजाई जाती है । ताल लिपि इस प्रकार है -

स्थाई

मात्रा	१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२
बोल	धा	धा	दिन्	ता	किट	धा	दिन्	ता	किट	तक	गदि	गन
ताल	×		०		२		०		३		४	

पद-‘प्रातःकाल नंदलाल पाग बनावत’ की ताल बद्ध रचना

स्थायी

प्रा	५	त	का	५	ल	नं	५	द	ला	५	ल
×		०		२		०		३		४	
पा	ग	ब	ना	व	त	वा	ला	दि	खा	व	त
×		०		२		०		३		४	
द	र	५	प	५	न	र	हो	५	ल	५	सि
×		०		२		०		३		४	

अंतरा

सु	५	५	न्द	५	र	क	र	न	में	५	५
×		०		२		०		३		४	
म	५	५	जु	५	५	मु	कु	र	की	५	५
×		०		२		०		३		४	
छ	वि	र	ही	५	५	फ	बि	मा	५	नौ	५
×		०		२		०		३		४	
वि	५	बि	५	क	म	ल	५	न	ग	५	हि
×		०		२		०		३		४	
आ	५	५	न्यौ	५	५	५	५	५	५	स	सि
×		०		२		०		३		४	

कृष्णभक्तिकालीन कवियों की गायन-प्रणाली

८४ वैष्णवन की वार्ता से ज्ञात होता है कि कृष्णभक्तिकालीन कवियों के द्वारा छयाल की गायकी हेय तथा निम्न कोटि की मानी जाती थी ।^१ अतः प्रश्न उठता है कि इन कवियों को कौन सी गायन शैली मान्य थी और इन्होंने अपने पदों में किस प्रकार की गायकी को अपनाया था ?

१. ध्रुवपद -कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय में ध्रुवपद की गायकी का प्रचलन हो गया था ।^२ “ध्रुवपद का अर्थ है ध्रुव, अर्थात् निश्चित पद । इसके निश्चित बँधे हुए पद

१. देखिए प्रस्तुत ग्रंथ के प्रथम अध्याय के अन्तर्गत कृष्णदास के संगीत-ज्ञान का परिचय ।

२. “राजा मारनसिंह खालियर का शासक था और उसका संगीत-शास्त्र विषयक ज्ञान

होते हैं। इसके चार अवयव होते हैं। स्थायी, अन्तरा, संचारी और आभोग। कुछ ध्रुवपद ऐसे भी मिलते हैं जिन में स्थायी और अन्तरा केवल दो ही अवयव होते हैं। ध्रुवपद प्रबंध का रूपान्तर मालूम पड़ता है। आजकल के गवैये इसको ध्रुपद कहते हैं। यह अधिकतर चौताल, सूलफाकताल, झंपा, गजताल, तीन्ना, ब्रह्मा, रुद्र इत्यादि तालों में गाया जाता है। ‘‘‘‘ ध्रुवपद गाने के लिए अच्छा-दम चाहिये और आवाज में बड़ी कस चाहिए। ध्रुवपद में तानो, मुर्की इत्यादि नहीं प्रयोग करते। इस में राग की शुद्धता बहुत ही सुरक्षित रहती है। ‘‘‘‘‘‘‘‘ इसमें वीर, शृंगार और शांत रस की प्रधानता रहती है। मध्यकाल में ध्रुवपद के गानेवाले ‘कलावन्त कहलाते थे।’”/

तथा कीर्ति अनुपम है। कहते हैं कि सबसे पहले ध्रुवपद का आविष्कार राजा मानसिंह ने किया था।” मानसिंह और मानकुतूहल, हरिहरनिवास द्विवेदी, राग-दर्पण, फ़कीरल्ला, पृ० ५८

“मे चाहता हूँ कि ग्वालियर के संगीत सम्प्रदाय पर मैं कुछ विस्तृत और स्पष्ट विवरण आपके सामने प्रस्तुत करूँ। यह सम्प्रदाय अकबर के सिंहासनारूढ़ होने के पहले ही एक महत्वपूर्ण स्थान ग्रहण कर चुका था। इसके अग्रणी स्वयं ग्वालियर के राजा मानसिंह थे। ऐसी माना जाता है कि वे ही वर्तमान ध्रुपद शैली के प्रवर्तक हैं।” उत्तर भारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास, भातखंडे, पृ० २३

“ध्रुवपद का गायन कब से प्रारम्भ हुआ यह आज ठीक-ठीक नहीं कहा जा सकता। फिर भी वह गये पाँच सौ वर्षों से उत्तर की ओर लोकप्रिय है ऐसा कहने के लिए ऐतिहासिक आधार है। अकबर के दरबार में जो प्रसिद्ध गायक होते थे वे सारे ध्रुवपदिये अर्थात् ध्रुवपद गाने वाले ही होते थे।” हिंदुस्तानी-संगीत-पद्धति, क्रमिक पुस्तक मालिका चौथी पुस्तक, भातखंडे, पृ० ४५

“‘‘‘‘संगीत रत्नाकर के समय में प्रबन्ध, वस्तु, रूपक इत्यादि गान गाए जाते थे। प्रबन्ध के निम्नलिखित अवयव होते थे—उदग्रह, मेलापक, ध्रुव, अन्तरा और आभोग। जयदेव के गीतगोविंद के गान प्रबन्ध में ही हैं। परन्तु जयदेव के प्रबन्ध में दो ही अवयव मिलते हैं—ध्रुव और आभोग। कालांतर में प्रबन्ध की गायकी बिल्कुल उठ गई। आजकल उसका कोई उदाहरण नहीं मिलता। उसके स्थान में १५ वीं शताब्दी से ध्रुवपद की गायकी प्रचलित हुई।”

ग्वालियर के राजा मानसिंह तोमर (१४८६-१५२६ ई०) ने ध्रुवपद की गायकी का उत्थान कर उसे बहुत प्रोत्साहित किया। कुछ विद्वानों का मत है कि ध्रुवपद की गायकी का इन्होंने आविष्कार किया। ‘‘‘‘‘‘‘‘ ‘विक्रम-स्मृति-ग्रंथ, भारतीय संगीत का विकास, श्री जयदेवसिंह, पृ० ७८५, तथा ६६१

१. वही, पृ० ७८५

‘अनूप संगीत रत्नाकर’ के रचयिता भाव भट्ट ने ध्रुवपद की परिभाषा निम्नलिखित प्रकार से दी है -

अथ ध्रौपद लक्षणम्

गीर्वाणमध्यदेशीय भाषासाहित्यराजितम् ।

द्विचतुर्वाक्यसंपन्नं नरनारीकथाश्रयम् ॥ १६५ ॥

शृंगाररसभावाद्यं रागालापपदात्मकम् ।

पादांतानुप्रासयुक्त पादांतयमकं च वा ॥ १६६ ॥

प्रतिपादं यत्रवद्धमेवं पादचतुष्टयम् ।

उद्ग्राहध्रुवकाभोगोत्तमं ध्रुवपदं स्मृतम् ॥ १६७ ॥^१

फकीरुल्ला ने राग-दर्पण में ध्रुवपद की व्याख्या करते हुए कहा है - “इस में चार पंक्तियाँ होती हैं और सारे रसो में बाँधा जाता है। नायक मन्नू, नायक बख्शू और ‘सिंह’ जैसा नाद करने वाला महमूद तथा नायक कर्ण ने ध्रुपद को इस प्रकार गाया कि इसके सामने पुराने गीत फीके पड़ गए। इसके दो कारण थे। पहला यह कि ध्रुवपद देशी भाषा में देशवारी गीत था तथा मार्गी में संस्कृत थी। इस लिए मार्गी पीछे हट गया और ध्रुवपद आगे बढ़ गया। दूसरा कारण यह था कि मार्गी एक शुद्ध राग था और ध्रुवपद में सब रागों का थोड़ा थोड़ा लिया गया है।”^२

भातखंडे संगीत-शास्त्र में कहा गया है - “ध्रुवपद के बहुधा चार भाग होते हैं जिन्हें गायक तुक कहते हैं। इन भागों के नाम अस्थाई, अंतरा, संचारी तथा आभोग हैं। राग में विशेष महत्व का भाग अस्थाई अंतरा है। अंतिम भाग को आभोग कहते हैं। अस्थाई तथा आभोग के बीच में अंतरा आता है। संचारी में इन तीनों भागों में आये स्वरों का मिश्रण होता है। इन चारों भागों में से प्रत्येक भाग में कितने चरण रखे जायें यह गायक की इच्छा पर निर्भर है। वैसे तो प्रत्येक भाग में नियमानुसार चार चरण होते हैं परंतु आगे चल कर यह नियम उपेक्षित होता गया। प्राचीन ध्रुपदों में शब्द अत्यधिक होते थे। उन्हें याद रखने में गायकों को असुविधा होने लगी फलतः ध्रुवपद संक्षिप्त की जाने लगी। अनेक बार तुम्हें ध्रुवपद में अस्थाई तथा अंतरा ये दो ही भाग दृष्टिगोचर होंगे। ध्रुपद के साथ जो वाद्य बजाया जाता है उसे पखावज कहते हैं। ध्रुपद अधिकतर चौताल, सूलफाक, झंपा आदि, तीवरा इत्यादि तालों में गाये जाते हैं।”^३

अष्टछाप के कवि नंददास का एक पद मिलता है जिसके ऊपर ‘ध्रुवपद’ शब्द लिखा है और जो ध्रुवपद की गायकी में गाया जा सकता है -

१. उत्तर भारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास, भातखंडे, पृ० २३

२. मानसिंह और मानकुतूहल, हरिहरनिवास द्विवेदी, पृ० ६०-६१

३. भातखंडे संगीत-शास्त्र, (प्रथम भाग), श्री विष्णुनारायण भातखंडे, प्रकाशक संगीत कार्यालय हाथरस, पृ० ५२

(ध्रुव-पद)

अनत रति मान आए हो जू मेरे ग्रह, अरसीले नैन, बैन तोतरात,
अंजन अधर धरै, पीक-लीक सोहैं आछी, काहें को लजात भूँठी सौंह खात ।
पेचहूँ सँवारत, पै पेचहूँ न आवत, एते पै तिरछी-भौंह करि चितै गात,
'नंददास' प्रभु जो हिय में बसत प्यारी, ताही मैं भूलि नाम वाही कौ निकसि जात ।'

इस पद के अतिरिक्त नंददास तथा अन्य कृष्णभक्तिकालीन कवियों के कुछ ऐसे पद प्राप्त होते हैं जिनके ऊपर यद्यपि 'ध्रुवपद' शब्द का उल्लेख नहीं किया गया है किंतु वे ध्रुवपद की गायकी में गाये जा सकते हैं । उदाहरणस्वरूप इन कवियों के कुछ पद दृष्टव्य होंगे जो ध्रुवपद की गायकी में गाए जा सकते हैं —

भले जू भलै आए, मो मन भाए, प्यारे, रतिके चिह्न दुराए ;
सरबस दै आए, अजन लोक लाए, अधरन रंग लाए कहाँ जाइ ठगाए ।
हौं ही जानत, और नाहि पहिचानत, घर छोरि बतियाँ बनाइ तुम लाए ;
'नंददास' प्रभु तुम बहु नाइक, हम गँवारि, तुम चतुर कहाए ॥'

१. गोकुल की पनिहारी, पनियाँ भरन को चाली, बड़े-बड़े नैन तामें खूँभि रह्यो कजरा ;
पहिरै कसुंभी-सारी अँग-अँग छबि भारी, गोरी गोरी बांहन में मोतिन के गजरा ।
सखी संग लियें जात हँसि हँसि के करत बात, तनहूँ की सुधि भूली सीस धरै गगरी ।
'नंददास' बलिहारी बीच मिलै गिरिधारी, नैननि की सैननि में भूलि गई डगरी ॥'

(नंददास)

आलस उनीछों ना आवत घूमत मूढ़े अति नीके लागत अरुन बरन ।
जानति हों सुंदर स्याम रजनी के चारिधाम नेकहुँ न पाये मानों पलक परन ।
अधरनि रंग रेख उरहि चित्र विलेख सिथिल अंग डगमगति चरन ।
चतुर्भुज प्रभु कहाँ बसन पलटि आए सांचोए कहो गिरिराज धरन ॥' (चतुर्भुजदास)
आजु लाल अतिराजें बैठेज निकसि छाजें सुधि न कछू री गात प्यारी प्रेम मगनाँ ।
लटपटी पाग सिर सिथिल चिकुर चाह उपटत उर हार प्यारी कंठ लगनाँ ॥
आलस अरुन अति खरेई बिलोचन भरि भरि आवत पिय सी अनुरंगनाँ ।
'गोविंद' प्रभु पिय जानि सिरामनि सुरति रंग रस भोर लों जैगनाँ ॥' (गोविंदस्वामी)

१. हस्तलिखित पद-संग्रह नंददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० १३

२. वही, पद सं० १४

३. वही, पद सं० २०

४. वही, चतुर्भुजदास, पद सं० १५

५. गोविंदस्वामी, काँकरौली, पृ० १२२, पद सं० २७२

राधिका रवन गिरिवरधरन गोपीनाथ मदनमोहन कृष्ण नटवर बिहारी ।
 रास क्रीड़ा रसिक ब्रज जुवती प्रानपति सकल दुख हरन गोगणनचारी ॥
 सुखकरन जगत करन नंदनंदन नवल गोपपति नारि बल्लभ मुरारी ।
 छीतस्वामी सकल जीव उधरन हित प्रकट बल्लभ सदन दनुजहारी ॥^१ (छीतस्वामी)
 आइ हू अकेली आज सांझी के कुसुम लेन भलो मिल गयो तू मोपें जात घर गाय ले ।
 बरखत घनघोर मेह तामें कछू नहिं सूझत चुन्दरी चटक रंग नीरते बचाय ले ॥
 चपला चमक अचक चोधीं ते करत हो अरे बीर मोह अंग संग क्यों न लगाय ले ।
 सूरदास मदनमोहन तुम कहावत सुजान छोड़ मान तज सधान कामरी उढ़ाय ले ॥^२

(सूरदास मदनमोहन)

जोई जोई प्यारो करै सोई मोहि भावे भावे मोहि जोई सोई सोई करै प्यारे ।
 मोको तो भावती ठौर प्यारे के नैनन मे, प्यारो भयो चाहै मेरे नैननि के तारे ॥
 मेरे तो मन तन प्राण हूँ मैं प्रीतम प्रिय अपने कोटिक प्राण प्रीतम मोसों हारे ।
 जै श्री हितहरिबस हंस हंसिनी साँवल गौर कहो कौन करे जल तरगनि न्यारे ॥^३

(हितहरिवंश)

निसि अँधियारी दामिनि कौंधति, राधिका प्यारी बिनु कैसे रहै बृन्दावन ।
 घुमरि पुमरि घन-धुनि सुनि दादुर, मोर, पपीहा सुघर मलार सुनावन ॥
 उनमद मदन महीपति दलसज, बिरही कौ बल धीर हलावन ।
 कोटिक कहि-कहि मैं समुझाई 'व्यास' स्वामिनी मान न कीजै सुनि स्त्रावन ।,

(व्यास जी)

राधे चलि री हरि बोलत कोकिला अलापत सुरदेत पंछी राग बन्यों ।
 जहां मोर काछ बांधे नृत्य करत मेघ पखावज बजावत बंधान गन्यों ॥
 प्रकृति की कोऊ नाही यातें श्रुति के उनमान गहि हों आई मे जन्यों ।
 श्री हरिदास के स्वामी स्यामा कुंज विहारी की अटपटो औरै कहत कछु औरै भन्यों ॥^४

(हरिदास)

नीकै द्रुम फूले फूल श्रुभग कार्लिद्री कूल ईन्द्र धनुष राजै स्याम घटानि में ।
 नीकै गूह लता कुंज नीकी आली अलि गुंज नीकौ राग रंग रह्यौ पिकनि की रटनि में ॥
 नीकी गति मंद मंद विहारी आनंद कंद नीकौ भेद बन्यों अहन पीतपटनि में ।
 श्री बीठल विपुल रंग ललिता के फूल अंग मिले ले देखोंगी नैननि की विधि छटनि में ॥^५

(बिठुलविपुल)

१. हस्तलिखित पद-संग्रह, छीतस्वामी, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० १०
२. अकबरी दरबार के हिंदी कवि, डा० सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४८, पद सं० ४
३. हित चौरासी, हितहरिवंश, प्रति सं० ३८।२१५, प्रयाग संग्रहालय, पद सं० १
४. व्यास-वाणी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० २७५, पद सं० ६६६
५. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, नागरी प्रचारिणी सभा काशी, पद सं० १४
६. पद-संग्रह, प्रति सं० १६२०।३१७०, हिंदी-संग्रहालय प्रयाग, पृ० ४२, पद सं० २८

धूमरे गगन गरजत घन मंद मंद वरषत वृन्दावन सघन सरस पावस रितु सुहाई ।
चातक पिक मोर मुदित नाचत गावत भरे निरखि दंपति सब संपति सुखदाई ॥
तैसीयै सरस सरदनिसि आई तैसीयै निकुंज कुसुमनि छाई तैसीयै ललनालाल लडाई
कंठलपटाई ।

श्री विहारनिदासि गाई गूढ ओढनी उठाइ रहे अंग भीजि मिलि मलार गाई ॥^१

(विहारनिदास)

जैसा कि पूर्व दिखाया जा चुका है कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने अपने पदों में 'ध्रुवपद' शब्द का उल्लेख किया है ।^२

ध्रुपद गायन के साथ मृदंग अथवा पखावज की संगत की जाती है ।^३ वार्तासाहित्य से ज्ञात होता है कि कृष्णभक्तिकालीन कवियों के गान के साथ मृदंग बजाया जाता था ।^४

इन उपर्युक्त कारणों तथा आधारों से यह संकेत मिलता है कि कृष्णभक्तिकालीन कवियों को ध्रुवपद की गायकी का पूर्ण ज्ञान था और संभवतः वे अपने कुछ पदों को ध्रुवपद की गायकी में अवश्य गाते रहे होंगे ।

० धमार-कृष्णभक्तिकालीन कवियों में धमार-गायन का विशेष चलन था । वार्तासाहित्य में निम्नलिखित दो प्रसंग दिए हैं -

“और फागन के दिन हते । सेन भोग सराय के गुसाईं जी बीड़ी अरुगावत हते ।
तब गोविंदस्वामी धमार गावत हते । सो धमार-श्री गोवरधन राय लाला - ये धमार पूरी

१. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, काशी नगरी प्रचारिणी सभा, पत्र सं० १३१,

पद सं० २

२. देखिए प्रस्तुत ग्रंथ के चतुर्थ अध्याय के अन्तर्गत 'गायन के प्रकारों का उल्लेख' ।

३. भातखंडे संगीत-शास्त्र, प्रथम भाग, श्री विष्णुनारायण भातखंडे, पृ० ५२

४. “होरी-होरी को धमार ताल में गाते हैं । इसको ध्रुवपद के कलावन्त ही गाते हैं । इसकी कविता में अधिकतर कृष्ण और गोपियों की लीला का वर्णन रहता है । धमार ताल में होने के कारण कभी-कभी लोग इसे केवल धमार ही कहते हैं । गायक इसे पहिले विलम्बित लय में गाते हैं फिर द्विगुण, तिगुण, चौगुन लय में गाते हैं । इसमें भी तानें नहीं लेते ।

परम्परा से होरी को धमार ताल ही में गाते चले आये हैं और गायकों की परिभाषा में होरी से यही समझा भी जाता है परंतु आजकल जिस किसी कविता में होली का वर्णन होता है चाहे वह किसी भी ताल में हो 'होरी' कह बैठते हैं ।”
विक्रम-स्मृति-ग्रंथ, श्री जयदेवसिंह, पृ० ७८५

करे बिना गोविदस्वामी चुप कर रहै । जब श्री गोसाई जी ने आज्ञा करी गोविददास धमार पूरी करौ । तब गोविदस्वामी ने कही महाराज धमार तो भाज गई है । वे तो घर में जाय घुसे । खेल तो बंद भयो अब कहा गावू । ये सुन के श्री गुसाई जी चुप कर रहे । पाछे बैठक में पधारे । जब एक तुक आपने बनाय के गोविदस्वामी के नाम की वा धमार में धरी वा दिन सूं गोविदस्वामी की धमार लोक में साढे बारह कही जाय है ।”

तथा — “एक दिन राजा आसकरण न्हायवे जाते हते । सो श्री ठाकुर जी ने मुरली बजाई । सो राजा आसकरण जी सुन के श्री ठाकुर जी की आढी दौड़ गये । उहा श्री ठाकुर जी ठाडे है और अलौकिक सब लीला है और सब ब्रजभक्त आवे है और होरी को खेल होवे हे ऐसे दर्शन राजा आसकरण जी कुं भये । तब राजा आसकरण जी देहदशा भूल गये और दर्शन करके धमार गायवे लगे । सो धमार —

यो गोगुल के चौहटे रंगराची ग्वाल ।

मोहन खैले फाग नैन सलौने री रंगराची ग्वाल ॥

ये धमार में जैसे दर्शन करत गये तैसे गाते गये । ऐसे तीन दिन सूधी गायो करे और कुछ सुध न रही ।”

इन प्रसंगों से ज्ञात होता है कि कृष्णभक्तिकालीन कवि धमार गाते थे और गोविदस्वामी की धमार विशेष विख्यात थी । कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में ‘धमार’ शब्द का उल्लेख भी हुआ है ।

ताल की कसौटी पर भी कृष्णभक्तिकालीन कवियों के धमार संबंधी अधिकांश पद खरे उतरते हैं । उदाहरण स्वरूप ऊपर के प्रसंग में दी गई राजा आसकरण की धमार दृष्टव्य होगी जिसका गायन धमार ताल में किया जा सकता है ।

ताल धमार में १४ मात्राये होती है जो चार भागों में इस प्रकार विभक्त होती है कि पहले भाग में ५ मात्राये, दूसरे में २, तीसरे में ३ और चौथे में ४ मात्राये होती है । ताल लिपि इस प्रकार है —

ताल धमार

मात्राये	१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४
बोल	क	धि	ट	धि	ट	धा	ऽ	ग	ति	ट	ति	ट	ता	ऽ
ताल	×					२		०			३			

१. २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० ८

२. वही, पृ० १७२

३. देखिए प्रस्तुत ग्रंथ के चतुर्थ अध्याय के अन्तर्गत ‘गायन के प्रकारों का उल्लेख’ ।

पद - “या गोकुल के” की ताल बद्ध रचना -

स्थाई

या	S	गो	S	S	कु	ल	के	S	S	चो	ह	छे	S
X					२		०			३			
S	रं	ग	S	S	रा	S	ची	S	S	ग्वा	S	S	ल
X					२		०			३			

अंतरा

मो	S	ह	न	S	खे	S	ले	फा	S	ग	नै	S	न
X					२		०			३			
S	लो	S	ने	S	रं	S	ग	रा	S	ची	ग्वा	S	ल
X					२		०			३			

किंतु यहाँ यह उल्लेखनीय है कि कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्राप्त होली से सम्बद्ध सभी पदों का धमार ताल में गायन संभव नहीं है। उदाहरणस्वरूप नंददास का निम्नलिखित पद देखिये -

राग ललित

कुंज-कुटीर, मिलि जमुना तीर, खेलत होरी रस भरे बीर ।
 एक ओर बल-भीर धीर हरि, एक ओर जुबतिन की भीर ।
 केकी, कीर, कल गुन-गंभीर पिक, ढफ, मृदंग, धुनि करि मंजीर ।
 पग मंजीर कर लै अबीर, केसर के तीर, छिरकत है चौर ।
 व्है गये अधीर, रति पथ के तीर, आनंद-समीर परसत सरीर;
 ‘नंददास’ प्रभु पहिरै हीर - नग मिटत पीर गहि सुख कों सीर ।’

प्रस्तुत पद होली के रूप में निम्नलिखित प्रकार से रूपक ताल में गेय है ।

ताल रूपक में सान मात्राये होती है जो तीन भागों में विभक्त होती है। पहले भाग में ३ मात्राये, दूसरी में २ और तीसरी में भी २ मात्राये होती है। ताल लिपि इस प्रकार है -

ताल रूपक

मात्रायें	१	२	३	४	५	६	७
बोल	ती	ती	ना	धी	ना	धी	ना
ताल	X			२		३	

पद - 'कुंज - कुटीर, मिलि जमुना तीर.....' की ताल-बद्ध रचना -

स्थायी

कुं	५	ज	कु	टी	५	र	मि	लि	जमु	ना	ती	५	र
२		३		×			२		३		×		
खे	५	ल	त	हो	५	री	र	स	भ	रे	वी	५	र
२		३		×			२		३		×		

अंतरा १

ए	क	ओ	र	ब	५	ल	भी	र	धी	र	ह	५	रि
२		३		×			२		३		×		
ए	क	ओ	र	जु	व	ति	न	५	की	५	भी	५	र
२		३		×			२		३		×		

अंतरा २

के	५	की	५	की	५	र	क	ल	गु	न	गं	भी	र
२		३		×			२		३		×		
पि	क	ढ	फ	मृ	दं	ग	धु	नि	करि	मं	जी	५	र
२		३		×			२		३		×		
प	ग	मं	५	जी	५	र	क	र	ले	अ	बी	५	र
२		३		×			२		३		×		
के	स	र	के	ती	५	र	छि	र	कत	है	ची	५	र
२		३		×			२		३		×		

भजन कीर्तन

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में ऐसे पदों का बाहुल्य है जो भजन और कीर्तन पद्धति में गाये जा सकते हैं। "भगवान् के नाम, गुण, माहात्म्य, लीला, धाम तथा भगवद्भक्ति के यश का, प्रेम और श्रद्धा के साथ कथन, स्तुति, उच्चस्वर से पाठ तथा गान, 'कीर्तन' कहलाता है।.....कीर्तन के अन्तर्गत भगवान् के गुण, लीला तथा नाम का कथन अनियमित स्वर से नहीं होता वरन् वह गान कला के सहारे पर होता है।"^१ भजन, कीर्तन

१. "भारतीय संगीत के इतिहास में भजन गायन प्राचीन माना जाता है। भिन्न-भिन्न प्रांतों में इसे भिन्न-भिन्न प्रकार से गाते हैं। भिन्न-भिन्न प्रांतों के लोग भजन को ही कीर्तन, हरिकथा, कालखेप, आभंग और नगर कीर्तन कहते हैं।" भजन संगीत, (पहला भाग), श्री पद बन्दोपाध्याय, पृ० २०

२. अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, (भाग २), डा० दीनदयालु गुप्त, पृ० ५६२-६३

मे एक ही इष्ट की आराधना करने वाले जन कुछ वाद्ययंत्रों यथा—करताल, भोंभ, मृदंग, मजीरे, एकतारा आदि की संगत में गायन करते हैं। विविध वाद्ययंत्रों की संगत में गाये जाने के कारण भजन तथा केकीर्तन साधन में विशेष कष्ट नहीं होता। कीर्तन गायन की विशेषता यह है कि उसमें शब्द प्रधान होने के कारण अधिक स्वर विन्यास नहीं होता। प्रायः समान तथा एक से ही स्वर समुदाय की पुनरुक्ति होती जाती है जिसके कारण साधारण जनता भी गायन में सहयोग दे लेती है। भजन में एक मात्र परमार्थिक बिषयों, ईश्वर भक्ति अथवा उसकी महिमा का ही वर्णन किया जाता है। इसमें करुण, प्रेम, शान्त तथा वात्सल्य भावों की प्रधानता रहती है।

जैसा पूर्व कहा जा चुका है कि वार्ता तथा अन्य वाह्य आधारों से ज्ञात होता है कि बहुधा समस्त कृष्णभक्तिकालीन कवि कृष्ण के शुद्ध और प्रगाढ़ प्रेमानुराग, भक्ति और ध्यान में भजन तथा कीर्तन किया करते थे और कीर्तन करते करते यहाँ तक लीन हो जाते थे कि उन्हें अन्तर्साक्ष्य प्राप्त हो जाता था।

यों तो कृष्णभक्तिकालीन सभी कवियों के भजन संगीत की अलौकिक निधि है जिनसे अनेक गायकों को महान प्रगति मिली है और प्रसिद्ध संगीतज्ञों ने प्रायः सभी के भजनों को अपनाया है—“प्रातः स्मरणीय पूज्यपाद गुरुदेव, श्री विष्णु दिगम्बर जी ने कुछ बेसमझ गायकों के ‘पंडित जी तो अब गायक नहीं रहे, भजनीक बन गये’ ऐसे उलाहने सह कर भी सूर, मीराआदि के पदों को अपने संगीत में हेतुपूर्वक स्थान दिया था और जीवन भर उसे निबाहा था। उनके शिष्य-प्रशिष्यों में भी वही संस्कार अवतरित हुए हैं और वे इन महाकवियों के पद-लालित्य का पूर्ण भाव अपने कण्ठ से ललकार कर जनता की आत्मा तक पहुँचाने का प्रयास कर रहे हैं।”^१ किंतु मीरा के भजन संगीतज्ञों में विशेष रूप से प्रसिद्ध हैं और उनका अत्यधिक चलन है। “मीरा के ‘भजन’ बंगाल में बहुत प्रसिद्ध हैं। यहाँ तक कि ‘कीर्तन गान’ इत्यादि प्रसंगों में ‘भजन’ शब्द का व्यवहार जब हम करते हैं तो हमारा अभिप्राय मीरा के ही भजनों से होता है। यदि प्रसिद्ध गायक से भजन गाने के लिए कहा जाय तो वह उसका अर्थ मीरा के भजन ही समझता है और गायक लोग जब भजन गाना सीखना प्रारम्भ करते हैं तो पहले मीरा के ही भजन सीखते हैं।”^२

(मीरा के भजन गेयता, सरमता, सरलता और माधुर्य में अतुलनीय है। मीरा समाज की उपेक्षा कर प्रेम के संगीत राज्य में दीवानी हो कर विचरण करती थी और अपने घायल हृदय की पीड़ा, वेदना, प्रेम तथा विरह की कसक को संगीत के स्वर तथा लय में बाँध कर कहती जाती थी। यही कारण है कि उनके भजनों में मुक्त संगीत की स्वच्छन्द धारा इतनी तीव्र गति से प्रवाहित होती है कि वह सबको करबस अपनी ओर आकर्षित कर अरसिक को भी रसलीन कर देती है।

१. सूर संगीत, (प्रथम भाग), प्राक्कथन, पं० ओंकार नाथ ठाकुर, पृ० ६

२. मीरा स्मृति-ग्रंथ, मीराबाई, प्रो० शशिभूषणदास गुप्त, पृ० ७८

विष्णु पद

वार्ता साहित्य से ज्ञात होता है कि कृष्णभक्तिकालीन कवि 'गाया करते थे।' फकीरुल्ला 'विष्णुपद' का वर्णन करते हुए कहते हैं —“मथुरा में एक राग और गाया जाता है जिसे विष्णुपद कहते हैं। उसमें चार बोल से लेकर आठ बोल तक होते हैं। इसमें कृष्णजी की स्तुति होती है। इसमें पखावज बजाई जाती है।”^१

सोरोन्द्रमोहन ने गीतावली में 'विष्णुपद' की व्याख्या करते हुए लिखा है—‘जिस गाने में सेरेफ रामजी का और श्री कृष्ण जी का स्तुत वर्णन होता है उसका नाम विष्णुपद। इसमें रचना करुण रस मिला होना चाहिये। विष्णुपद का चरण या तुक का कुछ ठिकाना नाहि। इसमें इच्छाधीन बहुत तुक रहते हैं। सुरदास बाबा जी नाम करके एक साधु ने ऐसा नया तरह को गाना का सृष्टि किया था।’

किस प्रकार की गायन-प्रणाली को विष्णुपद कहा जाता था। इसका निश्चित रूप से ज्ञान नहीं होता। संभवतः कृष्णभक्तिकालीन गायक कवियों के भजनों को विष्णुपद कहा जाता रहा हो।

-
१. वार्ता साहित्य में वर्णित विष्णुपद संबंधी प्रसंग, देखिए, प्रस्तुत ग्रंथ का प्रथम अध्याय
 २. मानसिंह और मानकुतुहल, हरिहरनिवास द्विवेदी, पृ० ६७
 ३. गीतावली, सोरोन्द्र मोहन टैगोर, पृ० १५

परिशिष्ट

हस्तलिखित ग्रंथ

(क) एशियाटिक सोसाइटी से प्राप्त—

पंचम संहिता, नारद
रागमाला, मेषकरण

(ख) डा० दीनदयालु जी गुप्त के सौजन्य से प्राप्त—

हस्तलिखित पद-संग्रह, कृष्णदास
वही, कुंभनदास
वही, गोविंदस्वामी
वही, चतुर्भुजदास
वही, छीतस्वामी
वही, नंददास
वही, परमानंददास

(ग) नागरी - प्रचारिणी - सभा, काशी से प्राप्त—

जुगलसतक, श्री भट्ट, प्रति सं० २५१।३२
वही, प्रति सं० ७१२।३२
वही, प्रति सं० २७६६।१६६६
पद-संग्रह, हरिदास, बिठ्ठलविपुल, बिहारिनदास, प्रति सं० ३७१।२६६
रामसागर, परशुराम, प्रति सं० ६८०।४६२
श्री चौरासी जू, हितहरिवंश, प्रति सं० २८६६।१७८१
श्री चौरासी पद, हितहरिवंश, प्रति सं० २८८७।१७६०
श्री मन्चोरासी, हितहरिवंश, प्रति सं० २८००।१७८२

हितहरिवंश चौरासी, प्रति सं० १०५।५५
वही, प्रति सं० ५०२।५५
वही, प्रति सं० ७०५।५३०

(घ) श्री ब्रजरत्नदास जी बनारस के सौजन्य से प्राप्त—

दान लीला, गंग ग्वाल
मोती लीला, गंग ग्वाल
राधाजी की जन्म लीला, गंग ग्वाल

(च) श्री बालकृष्णदास जी, चौखम्बा बनारस के सौजन्य से प्राप्त—

श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी

(छ) व्यास-स्मारक-हस्तलिखित-ग्रंथालय, प्रयाग-संग्रहालय से प्राप्त—

चौरासी पद, हितहरिवंश, प्रति सं० ३८।२१५
वही, प्रति सं० ८५।२१६
वही, प्रति सं० २१७।१०३
रागमाल, प्रति सं० २०६।२१६
वही, प्रति सं० २३२।२१६
श्री कृष्ण लीला, प्रति सं० १६५।२१६
संगीत प्रबंध सार भाषा, हरिवल्लभ प्रति सं० १०७।२१०

(ज) हिन्दी-संग्रहालय, हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन प्रयाग से प्राप्त—

उत्सव के पद, प्रति सं० १४५५।२५५५
चौरासी पद, हितहरिवंश, प्रति सं० १३६१।२१६०
पद-संग्रह, हरिदास, विट्ठलविपुल, बिहारिनदास, प्रति सं० १६२०।३१७०
राग रत्नाकर, राधाकृष्ण
संगीतदर्पण, भर्तृ बिहारीलाल

प्रकाशित ग्रंथ

हिन्दी—

ग्रंथ नाम—

विशेष विवरण—

अष्टछाप : प्रकाशक विद्याविभाग काँकरौली, संस्करण सं० १६६८ वि०

अष्टछाप और बल्लभ-सम्प्रादाय : डा० दीनदयालु गुप्त, प्रकाशक हिन्दी साहित्य-सम्मेलन,
प्रयाग, संस्करण संवत् २००४ वि०

अष्टछाप परिचय : प्रभुदयाल मीतल, प्रकाशक अग्रवाल प्रेस मथुरा, संस्करण संवत् २००६ वि०

अकबरी दरबार के हिंदी कवि : डा० सरयूप्रसाद अग्रवाल, प्रकाशक लखनऊ विश्व-विद्यालय, संस्करण संवत् २००७ वि०

आधुनिक कवि (२) : सुमित्रानंदन पंत, प्रकाशक हिंदी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, चतुर्थ संस्करण संवत् २००६ वि०

उत्तरभारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास : पं० विश्वनारायण भातखंडे, प्रकाशक लक्ष्मीनारायण गर्ग, संगीत कार्यालय हाथरस, उत्तर प्रदेश, संस्करण सन् १९५४ ई०

कबीर-ग्रंथावली : संपादक श्यामसुन्दर दास, प्रकाशक नागरी प्रचारणी सभा, काशी, संस्करण सन् १९४७ ई०

कला, कल्पना और साहित्य : सत्येन्द्र, प्रकाशक साहित्य रत्नमंडार, आगरा, प्रथम संस्करण संवत् २००७ वि०

कविता कौमुदी, तीसरा भाग : सम्पादक रामनरेश त्रिपाठी, प्रकाशक नवनीत प्रकाशन लिमिटेड, तारदेव बंबई, दूसरा संस्करण सन् १९५५ ई०

काव्य कल्पद्रुम : सेठ कन्हैयालाल पोद्दार, प्रकाशक पं० जगन्नाथप्रसाद शर्मा, मथुरा, मुद्रक सत्यव्रत शर्मा, शांति प्रेस, आगरा

काव्यचर्चा : आचार्य ललिताप्रसाद सुकुल, प्रकाशक साहित्य-सौध, १५ बंकिमचटर्जी स्ट्रीट, कलकत्ता, संस्करण संवत् २००८ वि०

काव्यांग कौमुदी : पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, प्रकाशक नंदकिशोर एंड ब्रदर्स, बुकसेलर्स, बनारस, सिटी, प्रथमावृत्ति संवत् १९९१ वि०

कीर्तन संग्रह भाग १, २, तथा ३ : प्रकाशक लल्लूभाई छगनलाल देसाई, व्यवस्थापक "श्री भक्तिग्रन्थमाला" कार्यालय, रीचीरोड, नं० ५७, मेडाउपर, अहमदाबाद

कुंभनदास : प्रकाशक विद्याविभाग, काँकरौली

गद्यपथ : सुमित्रानंद पंत, साहित्य भवन लिमिटेड, प्रयाग

गीतांजलि : रवीन्द्रनाथ ठाकुर, अनुवादक श्री लालधर त्रिपाठी, प्रथम संस्करण सन् १९४६ ई०

गीतावली : सोरीन्द्र मोहन टैगोर

गोविंदस्वामी : प्रकाशक विद्याविभाग काँकरौली, संस्करण संवत् २००८ वि०

चंद वरदायी और उनका काव्य : डॉ० विपिन विहारी त्रिवेदी, प्रकाशक हिंदुस्तानी एकेडमी, प्रयाग, १९५२ ई०

चिंतामणि : पं० रामचन्द्र शुक्ल, प्रकाशक इंडियन प्रेस लिमिटेड, प्रयाग

चौरासी वैष्णवन की वार्ता : प्रकाशक गंगाविष्णु श्री कृष्णदास जी, लक्ष्मीवेंकटेश्वर प्रेस, कल्याण, मुंबई, संस्करण संवत् १९८५ वि०

चौरासी वैष्णवन की वार्ता : गो० श्री हरिराय जी प्रणीत सम्पादक द्वारिकादास परीख, प्रकाशक अग्रवाल प्रेस मथुरा, प्रथम संस्करण संवत् २००५ वि०

छंदः प्रभाकर : जगन्नाथप्रसाद भानु, प्रकाशक जगन्नाथ प्रेस, बिलासपुर, आठवाँ संस्करण संवत् १९९२ वि०

जायसी-ग्रंथावली : संपादक पं० रामचन्द्र शुक्ल, प्रकाशक नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, पंचम संस्करण संवत् २००८ वि०

जायसी-ग्रंथावली : संपादक डॉ० माताप्रसाद गुप्त, प्रकाशक हिंदुस्तानी एकेडमी, उत्तर प्रदेश, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण सन् १९५१ ई०

जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धांत : लक्ष्मीनारायण सुधांशु, जनवाणी प्रकाशन, १९११ हरिसन रोड कलकत्ता, द्वितीय संस्करण सन् १९४१ ई०

दर्शन और जीवन : डॉ० सम्पूर्णानंद, प्रकाशक श्री परिपूर्णानंद वर्मा, कानपुर, सन् १९४१ ई०

दो सौ बावन वैष्णवन की वार्ता : सम्पादक श्री ब्रजभूषण शर्मा व श्री द्वारिकादास पारीख, प्रकाशक शुद्धाद्वैत एकेडेमी, कॉकरोली

नंददास (दो भाग) : सम्पादक श्री उमाशंकर शुक्ल, प्रकाशक प्रयागविश्वविद्यालय, प्रथम, संस्करण सन् १९४२ ई०

नृत्य अंक : प्रकाशक संगीत-कार्यालय हाथरस, तृतीय संस्करण सन् १९५४ ई०

नृत्यशाला, प्रथम भाग : प्रकाशक श्री प्रभुलाल गर्ग, संगीत कार्यालय, हाथरस, अंक १

नागर समुच्चय : नागरीदास, प्रकाशक ज्ञानसागर प्रेस, मुंबई, संस्करण संवत् १९५५ वि०

निबंध संग्रह : संकलनकर्ता डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी, प्रकाशक श्रीकृष्णलाल, साहित्य-भवन लिमिटेड, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण १९५३ ई०

पल्लव : श्री सुमित्रानंदन पंत, प्रकाशक इंडियन प्रेस लिमिटेड, प्रयाग, द्वितीय वृत्ति, सन् १९३१ ई०

प्रबंध पद्य : श्री सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', संपादक तथा प्रकाशक श्री दुलारे लाल भार्गव, गंगापुस्तकमाला, कार्यालय, लखनऊ, प्रथम आवृत्ति संवत् १९९१ वि०

प्रदीप : श्री पदुमलाल पुन्नलाल बख्शी, प्रेमा पुस्तक माला, इंडियन प्रेस लिमिटेड, जबलपुर, प्रथम संस्करण दिसम्बर १९३३ ई०

पृथ्वीराजरासो : चन्दवरदायी, नागरी प्रचारिणी सभा, संस्करण सन् १९०१-५ ई०

पाश्चात्य साहित्यालोचन के सिद्धांत : श्री लीलाधर गुप्त, प्रकाशक हिंदुस्तानी एकेडेमी,
उत्तर प्रदेश, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण १९५२ ई०

ब्रजभाषा व्याकरण : डॉ० धीरेन्द्र वर्मा, प्रकाशक रामनारायण लाल इलाहाबाद, संस्करण
सन् १९५४ ई०

बिहारी सतसई : टीकाकार श्री रामवृक्ष बेनीपुरी, प्रकाशक पुस्तक-भंडार लहेरिया सराय,
चतुर्थ संस्करण

भक्तकवि व्यास जी : वामुदेव गोस्वामी, प्रकाशक अग्रवाल प्रेस, मथुरा, प्रथम संस्करण
सं० २००६ वि०

भक्तनामावली : ध्रुवदास, संपादक श्री राधाकृष्णदास, प्रकाशक इंडियन प्रेस लिमिटेड,
प्रयाग, संस्करण १९२८ ई०

भक्तमाल टीका : टीकाकार प्रियादास, प्रकाशक श्री लक्ष्मी वेंकटेश्वर प्रेस, कल्याण, मुंबई,
संवत् १९६८ वि०

भक्तमाल, भक्तकल्पद्रुम टीका : टीकाकार श्री प्रतापसिंह, प्रकाशक, नवलकिशोर प्रेस, लखनऊ,
संस्करण सन् १९२६ ई०

भक्तमाल, भक्तिमुधास्वादतिलक : टीकाकार श्री सीताराम शरण भगवान प्रसाद, रूपकला,
प्रकाशक नवलकिशोर प्रेस, लखनऊ, संस्करण १९३७ ई०

भक्तमाल रामरसिकावली : टीकाकार महाराज रघुराजसिंह, प्रकाशक, वेंकटेश्वर स्टीम प्रेस,
बंबई, संस्करण संवत् १९७१ वि०

भक्तमाल हरिभक्ति प्रकाशिका : प्रकाशक लक्ष्मीवेंकटेश्वर प्रेस, संस्करण संवत् १९८१ वि०

भजन संगीत, पहला भाग : श्री पदबन्धोपाध्याय, मुद्रक शर्मा ब्रादर्स, इलेक्ट्रिक प्रेस, अलवर,
संस्करण सन् १९४१ ई०

भ्रमर गीतसागर : संपादक आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, प्रकाशक गोपालदास सुंदरदास, साहित्य
सेवा सदन, बनारस सिटी, चतुर्थ संस्करण संवत् १९६६ वि०

भातखंडे-संगीत शास्त्र : विष्णुनारायण भातखंडे, अनुवादक विश्वम्भर नाथ भट्ट तथा श्री
सुदामाप्रसाद दुबे, प्रकाशक प्रभुलाल गर्ग, संगीत कार्यालय, हाथरस, संस्करण
प्रथम भाग, सितम्बर १९५१, दूसरा भाग, मार्च १९५३ ई०

भाषा की शक्ति और अन्य निबंध : सम्पूर्णानंद, प्रकाशक उमाशंकर सिंह, मुद्रक इंडियन
प्रेस लिमिटेड, प्रयाग, संस्करण सन् १९५४ ई०

मानसिंह और मानकुतुहल : श्री हरिहर निवास द्विवेदी, प्रकाशक विद्यामंदिर प्रकाशन, मुरार
(ग्वालियर), प्रथम संस्करण संवत् २०१० वि०

मिश्रबंधुविनोद : मिश्रबंधु, प्रकाशक हिंदी ग्रंथ प्रसारक मण्डली खंडवा व प्रयाग, संस्करण
संवत् १९७० वि०

मीरा माधुरी : संपादक ब्रजरत्नदास, प्रकाशक हिंदी साहित्य कुटीर, काशी, संस्करण संवत् २००५ वि०

मीरा-स्मृति-ग्रंथ : प्रकाशक बंगीय हिंदी परिषद, कलकत्ता, संस्करण संवत् २००६ वि०

मोहनी बाणी श्री श्री गदाधर भट्ट जी की : प्रकाशक कृष्णदास, कुसुम सरोवर (गोवर्धन), संस्करण संवत् २००० वि०

यशोधरा : श्री मैथिलीशरण गुप्त, प्रकाशक और मुद्रक साहित्य प्रेस, चिरगाँव (भाँसी), संस्करण संवत् २०१० वि०

यामा : महादेवी वर्मा, प्रकाशक किताबिस्तान, इलाहाबाद, द्वितीय संस्करण सन् १९४७ ई०
रसज्ञ रंजन : महाबीर प्रसाद द्विवेदी, प्रकाशक राष्ट्रीय हिंदी मंदिर, जबलपुर, प्रथम संस्करण
वैशाख संवत् १९७९ वि०

राग चंद्रिकासार : पं० विष्णु शर्मा, प्रकाशक निर्णय सागर प्रेस, बम्बई, संस्करण संवत् १८३३ वि०

राग दर्पण : एम० एस० टैगोर

राग रत्नाकर : खेमराज श्री कृष्णदास, श्री वेंकटेश्वर प्रेस, बम्बई, संस्करण संवत् १९७८ वि०
राजस्थान का पिंगल साहित्य : पं० मोतीलाल मेनारिया, प्रकाशक हितैषी पुस्तक भण्डार,
उदयपुर, प्रथम संस्करण १९२५ ई०

रामचरित मानस : तुलसीदास, टीकाकार हनुमान प्रसाद पोद्दार, प्रकाशक गीता प्रेस,
गोरखपुर, पंचम संस्करण संवत् २००९ वि०

रेवातट (पृथ्वीराजसो) २७वाँ समय : महाकवि चंदरवरदायी कृत, सम्पादक डॉ० विपिन
विहारी त्रिवेदी, प्रकाशक हिंदी विभाग, लखनऊ विश्वविद्यालय, सन् १९५३ ई०

रघुसावणी : प्रकाशक राधाकिशोर गोस्वामी, वृन्दावन, संस्करण संवत् १९६४ वि०

वाङ्मयविमर्श : विश्वनाथ मिश्र, प्रकाशक हिंदी साहित्य कुटीर, बनारस, द्वितीय संस्करण
संवत् २००५ वि०

विक्रमस्मृति ग्रंथ :

विद्यापति पदावली : टीकाकार श्री कुमुद विद्यालंकार, प्रकाशक, रीगल बुक डिपो, दिल्ली,
संस्करण संवत् २०११ वि०

विद्यापति की पदावली : टीकाकार श्री रामवृक्ष बेनीपुरी, पुस्तक भंडार, पटना, लहरिया सराय
शिवसिंह सरोज : शिवसिंह इंस्पेक्टर पुलिस, मुशी नवलकिशोर प्रेस, संस्करण नवम्बर
सन् १८८३ वि०

श्री गोवर्धननाथ जी के प्राकट्य की वार्ता : श्री गोवर्धननाथ जी, संपादक तथा प्रकाशक,
मोहनलाल विष्णुलाल पाण्ड्या, वेंकटेश्वर प्रेस, बम्बई

संगीत कौमुदी : विक्रमादित्य सिंह निगम, मुद्रक लक्ष्मीप्रसाद पाडेय, लक्ष्मी प्रिंटिंग प्रेस,
दुगावा, लखनऊ

संगीत तरंग : राधामोहन सेन

संगीत रागकल्पद्रुम : संपादक कृष्णानंद व्यास, प्रकाशक, बंगीय साहित्य परिषद मंदिर,
कलकत्ता

संगीत शिक्षा, भाग २ : श्री कृष्णनारायण राताजनकर, प्रिंसिपल मैरिस कालेज आफ
हिन्दुस्तानी म्यूजिक, लखनऊ, प्रकाशक महादेवप्रसाद श्रीवास्तव, संस्करण सन्
१९३२ वि०

संगीत सागर : संपादक और प्रकाशक प्रभुदयाल गर्ग, संगीत कार्यालय, हाथरस, चतुर्थ
संस्करण

संगीत सीकर : श्री विश्वम्भरनाथ भट्ट तथा श्री हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव, प्रकाशक प्रभुलाल
गर्ग, संगीत कार्यालय, हाथरस, द्वितीय संस्करण अक्टूबर १९५२ ई०

समाज और साहित्य : आनंदकुमार, प्रकाशक हिंदी मंदिर, प्रयाग, प्रथम संस्करण
जुलाई १९३८ ई०

साकेत : मैथिलीशरण गुप्त, प्रकाशक साहित्य सदन, चिरगाँव (फ़ौसी)

साहित्य का भर्म आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी, लखनऊ विश्वविद्यालय व्याख्यानमाला १,
प्रकाशक विश्वविद्यालय लखनऊ, प्रथमावृत्ति

साहित्यचिन्ता डा० देवराज, प्रकाशक गौतम बुक डिपो, नई सड़क दिल्ली, प्रथम
संस्करण १९५० ई०

साहित्य जिज्ञासा : आचार्य ललिताप्रसाद सुकुल, प्रकाशक रामलाल पुरी, आत्माराम
एंड संस, काश्मीरी गेट, दिल्ली, संस्करण सन् १९५२ ई०

सिद्धांत और अध्ययन : बाबू गुलाबराय, प्रकाशक प्रतिभा प्रकाशन मंदिर, दिल्ली. मुद्रक साहित्य
प्रेस, आगरा, प्रथम संस्करण .

सुर संगीत (प्रथम भाग) : प्रकाशक श्री प्रभुलाल गर्ग, संगीत कार्यालय हाथरस, प्रथम
संस्करण अगस्त सन् १९५२ ई०

सुरसागर : सूरदास, प्रकाशक नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, प्रथम संस्करण, पहला
खंड संवत् २००५ वि०, दूसरा खंड संवत् २००७ वि०

सुरसारावली : सूरदास, प्रकाशक बेकटेश्वर प्रेस, बंबई

स्कंदगुप्त विक्रमादित्य : जयशंकरप्रसाद, प्रकाशक भारती भंडार लीडर प्रेस, इलाहाबाद,
आठवाँ संस्करण संवत् २००२ वि०

सौन्दर्य शास्त्र : डा० हरद्वारी लाल शर्मा, प्रकाशक साहित्य भवन. लिमिटेड, इलाहाबाद,
संस्करण सन् १९५३ ई०

हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संछिपत विवरण : संपादक डा० श्यामसुंदरदास, प्रकाशक नागरी प्रचारणी सभा, काशी, पहला संस्करण सवत् १९८० वि०

हिंदी प्रेमगाथा काव्य संग्रह . श्री गणेशप्रसाद द्विवेदी, हिन्दुस्तानी एकेडेमी, उत्तर प्रदेश, इलाहाबाद ।

हिंदी भाषा और साहित्य : डा० श्यामसुंदरदास, प्रकाशक इंडियन प्रेस लिमिटेड, प्रयाग, प्रथम संस्करण सवत् १९८० वि०

हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास : डा० रामकुमार वर्मा, प्रकाशक रामनारायणलाल पब्लिशर एंड बुकसेलर, इलाहाबाद

हिंदी साहित्य का इतिहास : आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, प्रकाशक नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, संस्करण संवत् २००५ वि०

हिंदुई साहित्य का इतिहास : गार्सी द तासी, अनुवादक लक्ष्मीसागर वाष्ण्येय

हिंदुस्तानी संगीत पद्धति क्रमिक पुस्तक मालिका : पं० विष्णुनारायण भातखडे

संस्कृत—

अभिनवराग मंजरी : पं० विष्णु शर्मा, प्रकाशक भालचंद्र सीताराम सुकथनकर, मुद्रक आर्य भूषण प्रेस, पूना, संस्करण सन् १९२१ ई०

काव्यादर्श : दंडी, प्रकाशक डा० वी० एस० सुकथनकर, मुद्रक, भाण्डा प्राच्य विद्या मंदिर मुद्रणालय, सन् १९३८ ई०

काव्यालंकार : भामह, संपादक प० बटुकनाथ शर्मा व प० बलदेव उपाध्याय, प्रकाशक जयकृष्णदास, विद्याविलास प्रेस, बनारस, सन् १९२८ ई०

काव्य प्रकाश : मम्मट, संस्कृत टीका बालबोधनी, प्रकाशक रघुनाथ दामोदर करमरकर, मुद्रक आर्य भूषण प्रेस, पूना, चतुर्थ संस्करण सन् १९२१ ई०

काव्य मीमांसा : राजशेखर, प्रकाशक बन्यतोष भट्टाचार्य, ओरियन्टल इन्स्टीट्यूट बड़ौदा से प्रकाशित, मुद्रक निर्णयसागर प्रेस, तृतीय संस्करण सन् १९३४ ई०

चतुर्दण्डी प्रकाशिका : श्री वेकटमखि, संपादक एस० सुब्रह्मण्य शास्त्री, टी० वी० सुब्बरावाय वेकटरामाय, मुद्रक भद्रपुरी संगीत विद्वत्सभा, संस्करण सन् १९३४ ई०

नाट्य शास्त्र : भरत, संपादक बटुकनाथ शर्मा तथा बलदेव उपाध्याय, प्रकाशक जयकृष्णदास हरिदास गुप्त, विद्याविलास प्रेस, बनारस, सन् १९२९ ई०

निरोध लक्षण : षोडश ग्रंथ, श्री वल्लभाचार्य, संपादक भट्ट रमानाथ शर्मा, मुद्रक निर्णयसागर प्रेस, बंबई, संस्करण संवत् १९७९

नीतिशतकम् : भर्तृहरि, चौखम्बा संस्कृत पुस्तकालय

बृहद्देशी : मतंग मुनि, संपादक के० साम्बशिव शास्त्री, राजकीय मुद्रणयंत्रालय, त्रावकोर

- श्री मद्भागवत् : महापुराण वेदव्यास, प्रकाशक घनश्यामदास जालान, गीता प्रेस, गोरखपुर
मेघदूत : कालिदास, अनुवादक एच० एच० विलसन, द्वितीय संस्करण
राग कल्पद्रुमाङ्कुर : प्रकाशक विष्णुनारायण भातखंडे, मुद्रक निर्णय सागर प्रेस, बंबई, संस्करण
सन् १९११ ई०
राग चंद्रिका : प्रकाशक विष्णुनारायण भातखंडे, मुद्रक निर्णय सागर प्रेस, बंबई, संस्करण
सन् १९११ ई०
राग तत्वविबोध : श्री निवास पंडित, प्रकाशक भालचन्द्र सीताराम सुकथनकर, आर्य भूषण
प्रेस, पूना, संस्करण सन् १९१८ ई०
राग मंजरी : श्री पुंडरीक विठ्ठल, प्रकाशक भा० सी० सुकथनकर, आर्य भूषण प्रेस, पूना,
संस्करण सन् १९१८ ई०
राग तरंगिणी : लोचन, प्रकाशक भालचन्द्र सीताराम सुकथनकर, आर्य भूषण प्रेस, पूना,
संस्करण सन् १९१८ ई०
रामायण : वाल्मीकि, टीकाकार श्री गोविंदराज, प्रकाशक टी० आर० कृष्णाचार्य,
मुद्रक निर्णय सागर प्रेस, सन् १९१२ ई०
संगीत दर्पण : दामोदर पंडित अनुवादक विश्वम्भरनाथ भट्ट, प्रकाशक प्रभुलाल गर्ग, संगीत
कार्यालय, हाथरस, प्रथम संस्करण जुलाई सन् १९५० ई०
संगीत पारिजात : अहोबल पंडित, भाष्यकार पं० 'कलिन्द जी', प्रकाशक प्रभुलाल गर्ग,
संगीत कार्यालय, हाथरस, प्रथमावृत्ति अगस्त सन् १९४१ ई०
संगीत मकरन्द : नारद, संपादक मंगेश रामकृष्ण तेलंग, मुद्रक, निर्णय सागर प्रेस, सन्
१९२० ई०
संगीत रत्नाकर : शाङ्गदेव, संपादक पं० एस० सुब्रह्मण्य शास्त्री, मुद्रक वसंत प्रेस, अदयर
(Adyar) मद्रास, सन् १९४३ ई०
संगीत राज : कालसेन (महाराणा कुंभा), सम्पादक डा० सी० कुनहनराजा, अनूप सस्कृत
लाइब्रेरी, बीकानेर सन् १९४६ ई०
संगीत समयसार : पार्श्वदेव, प्रकाशक महामहोपाध्याय, त० गणपति शास्त्री, मुद्रक राजकीय
मुद्रणयन्त्रालय, त्रिवन्द्रम सन् १९२५ ई०
संगीत सुधा : श्री रघुनाथ भूप, संपादक श्री पी० एस० सुन्दरम अय्यर व पं० एस० सुब्रह्मण्य
शास्त्री, प्रकाशक तथा मुद्रक संगीत विद्वत्सभा, मद्रास, सन् १९४० ई०
स्वरमेल कलानिधि : रामामात्य, अनुवादक पं० विश्वम्भरनाथ भट्ट, प्रकाशक, प्रभुलाल गर्ग,
संगीत कार्यालय, हाथरस, संस्करण मई १९५० ई०
साहित्य दर्पण : विश्वनाथ, टीकाकार श्री शालिग्राम शास्त्री, प्रकाशक श्री श्यामसुन्दर शर्मा,
मुद्रक नवलकिशोर प्रेस, लखनऊ, सं० १९७८ वि०

हरिवंश पुराण : टीकाकार नीलकण्ठ, पूना प्रकाशन, प्रथम संस्करण सन् १९३६ ई०

गुजराती-

राग अने रस : पं० ओकारनाथ ठाकुर, प्रकाशक गो० ह० भट्ट प्राच्य विद्या-मंदिर, बड़ौदा,
मुद्रक पटवा प्रिंटिंग प्रेस, बड़ौदा, प्रथम आवृत्ति संवत् २००८ वि०

मराठी-

मराठी : हिंदुस्तानी संगीत पद्धति क्रमिक पुस्तकमालिका, सहावे पुस्तक, पं० विष्णुनारायण
भातखंडे, संपादक प्रोफेसर श्री कृष्णनारायण राताजनकर, संस्करण सन् १९३७ ई०

पत्र पत्रिकायें-

-आलोचना : राजकमल प्रकाशन दिल्ली

-खोज रिपोर्ट : नागरी प्रचारिणी सभा काशी

जनभारती : कलकत्ता

नवनीत : मुम्बई

नागरी प्रचारिणी पत्रिका : काशी

नाद : मैरिसकालिज, लखनऊ

प्रतीक : सरस्वती प्रेस बनारस द्वारा प्रकाशित

साधुरी : लखनऊ

रजत जयंती पत्रिका : मैरिस कालेज, लखनऊ

राजस्थानी : कलकत्ता

विशाल भारत : कलकत्ता

-सरस्वती : इंडियन प्रेस, इलाहाबाद

सारंग : पब्लिकेशन्स डिवीजन, कर्जन रोड, नई दिल्ली

साहित्य संदेश : आगरा

संगीत : हाथरस

हिंदी साहित्य सम्मेलन पत्रिका : प्रयाग

ENGLISH BOOKS — .

A Comparative System of some of the Leading Music Systems of the
15th, 17th and 18th centuries. V. N Bhatkhande.

A Dictionary of Music and Musicians: Grove.

A History of Music. Percy C. Buck.

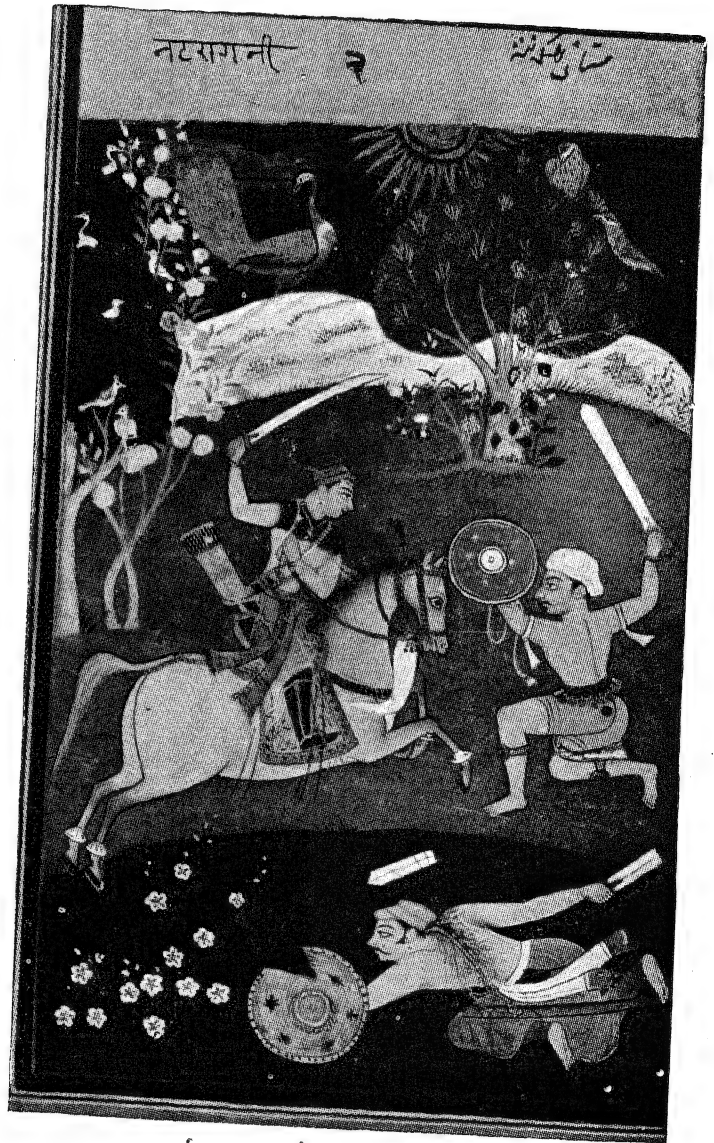
- Ain-I-Akbari. Abul Fazi Allami, translated by H. Blochmann.
 Ain-I-Akbari. Abul Fazi Allami, translated by H. S. Jarret.
 Akbarnama : Ttranslated by H. Beveridge.
 A Short Account of the Hindu System of Music. Anne C. Wilson.
 Essays on Poetry and Music as they Effect the Mind. Beattie.
 Golden Treasury. Pal Grave.
 Hindu Music from various authors. S. M. Tagore.
 History of Auragnzib. J. N. Sarkar.
 Indian Music. B. A. Pingle.
 Introduction to the study of Indian Music. E. Clements.
 Lectures on Indian Music. E. Clements.
 Masterpieces of Rajput Paintings. O. C. Gangoli.
 Mathura Memoirs. F. S. Growse.
 M. E. Mohan's General Knowledge Encyclopedia.
 Milton, Book V.
 Mirati Sikhandari. Sikandar, translated, by Fazlullah, Lutfullah Faridi.
 Music. Thomas Russel.
 Music and its Appreciation. Joseph Williams Ltd.
 Music and Religion. Brian Wibberly.
 Music and Sound. L. L. S. LLoyd.
 Music of India. Popley.
 Philosophy of Fine Art. Hegel.
 Poets and Music. E. W. Naylor.
 Psychology of Music Carl E. Seashore.
 Sangit Bhava. Maharana Vijayadeve ji of Dharampur.
 Sangit of India. Atiya Begum.
 Six Principal Ragas - With a briet view of Hindu Music.
 S. M. Tagore.
 The Appeal in Indian Music. Mani Sahukar.
 The Dance of Shiva. Anad Coomarswami.
 The Encyclopedia Britanica.
 The Krishna Pushkaram Souveneir, People Press, Bezwada.
 The Laud Rangmala miniatures, Herbert J. Stooke and Karl Khandelavala.
 The Merchant of Venice. Shakespeare, edited by A. W. Verity.
 The Music of Hindustan. A. H. Fox, Strang Ways.
 The Music Of India. Atiya Begum.
 The New Dictionary Of Thoughts. Tryon Edwards.
 The Origin Of Raga. Sripad Bondopadhyaya.

The Philosophy of Music. William Pole.
The Pocket Book of Quotations. edited by Henry David Off,
The Shorter Bartletts Familiar Quotations. John Bartlett.
Best Quotations for all Occasions. edited by Lewis C. Henery.
Loci-Critici. George Saintsbury.
Ragas and Raginis. O. C. Gangoli.
Rhetoric and Prosody. L. R. M. Brander.
Science and Music. Sir James Jeans.

रागिनी केदारा

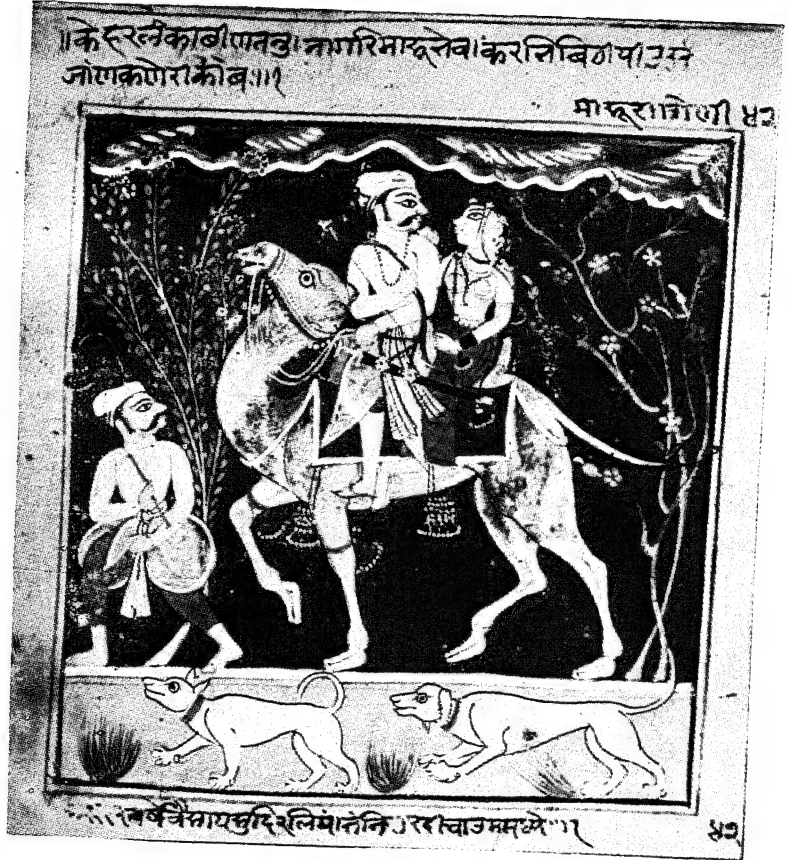


रागिनी नट



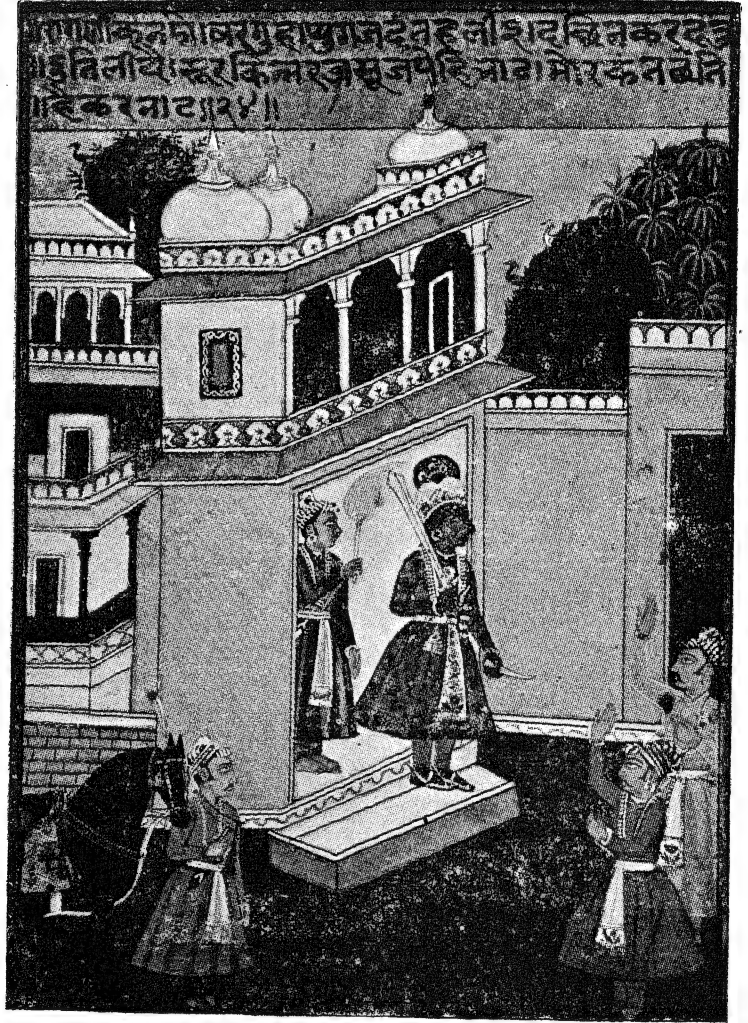
चित्र संख्या २.

रागिनी मारु



चित्र संख्या ३

रागिनी कान्हरो



राग मल्हार



चित्र संख्या ५

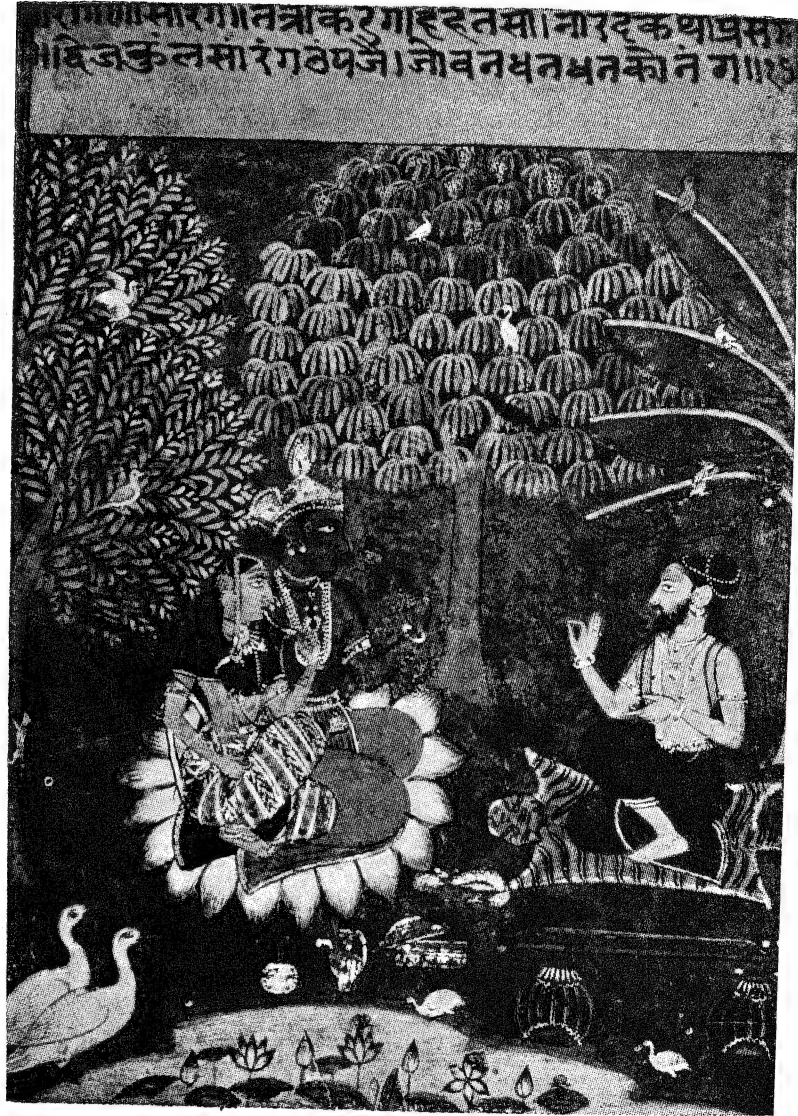
राग मालव कैसिक



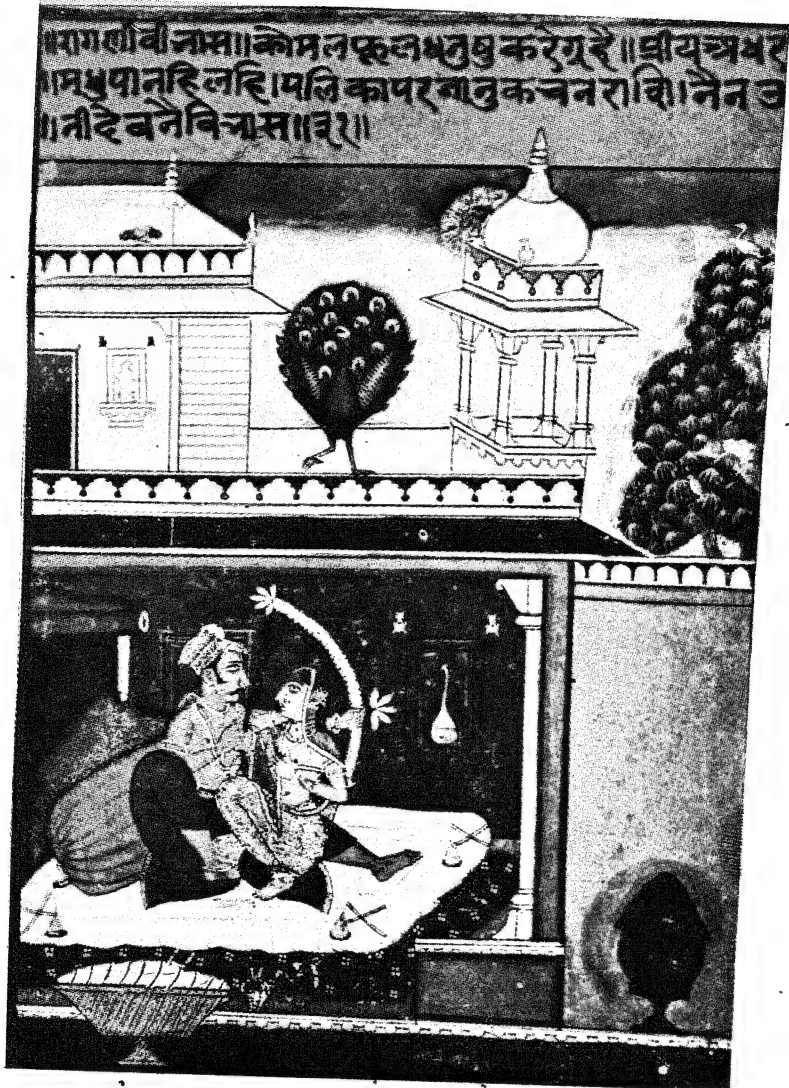
राग भैरव



रागिनी सारंग



रागिनी विभास



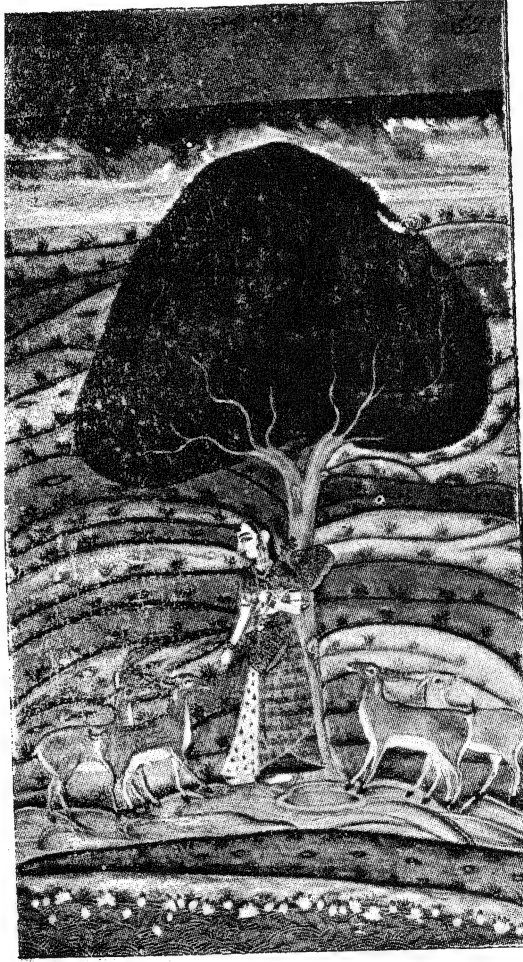
राग वसंत



राग हिंडोल



रागिनी तोड़ी



चित्र संख्या १२

अनुक्रमणिका

(ग्रंथ)

अकबरी दरबार के हिंदी कवि ६, ११७,	उत्तर भारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास
१२४, १३६, १३६, १६८, २८०,	५४, १७५, ३५५-५६
२६२, २६४, २६६, ३०३, ३०५, ३०८,	उत्सव के पद २११
३०९, ३१६, ३२५, ३२७, ३४१, ३४३-	उपनिषद् १
४४, ३४६-४७, ३५८	ऋग्वेद संहिता १, ११८
अनूप संगीत रत्नाकर ३५६	कबीर ग्रंथावली १७०
अनेकार्थ भंजरी ४	कला, कल्पना और साहित्य २२८
अभिनव राग भंजरी ५४, २२७, ३३१-३२,	कविता कोमदी ६६
२३५, २३६, २४१, २५८, २६०, २८२	कवितावली ३३७
अभिलाषार्थचिन्तामणि १७४	काव्यकल्पद्रुम ३१०-११
अमरबोध १०	काव्यचर्चा १०८, १०९
अष्टछापपरिचय १२२-२३, १२५, १२७-	काव्यमीमांसा ७६
३०, १३२-३६, १३६, १४६, १४८-	कीर्तन-संग्रह, चतुर्भुजदास (प्रति सं० २।१)
४६, १५३-५४, १५६-५८, १६१,	१६४, २६५
१६५-६७, २३८, २४८, २५६, २६१-	कीर्तन-संग्रह (भाग २) वसन्त धमार के
६२, २६४-६५, ३०२, ३०३, ३०६,	कीर्तन २६४, ३१६
३०७, ३१६-१७, ३२०, ३२३-२४,	कृष्णगीतावली (तुलसीदास) ३२८
३४०, ३४३, ३४५-४७	कृष्णदास के कीर्तन (प्रति सं० ५१।४) १६१,
अष्टछाप काँकरौली १६, २२, २६, ३३, ३४,	(प्रति सं० २२।६) १६२, (प्रति सं०
३७	१५।२) १६३
अष्टछाप और वल्लभ संप्रदाय २-५, ७, ८,	कृष्णा पुष्करम् सोवेनिर ७६, १०२, १०५
१२, १४, १५, १८, २०, २६, ३३,	खोज रिपोर्ट ६, १०
३६, ४३, ११३, १४६, १६१, १६४,	गद्यपद्य ६७
२६०, ३६१	गीतगोविंद ४५
अष्टसखान की वार्ता २६	गीत गोविंद की टीका ११
आहने अकबरी ११, ३६-४०, ४६, १५४	गीतांजलि १०३
आदिवाणी १०	गीतावली ६४, ३२८, ३६४
आधुनिक कवि ११२	गोल्डेन ट्रेजरी ११२
आँसू ११३	गोविंद स्वामी १२३, १२५, १३०, १३२,

१३५, १३६, १४८-४९, १५४, १५८,	दशमस्कंध (भाषा) ४
१६३, १६७, २५२-५४, २५६-५७,	दो सौ बावन वैष्णवन की वार्ता २६-३७,
२६५, ३०७, ३१८, ३५७	४६-४८, २०६-१०, २४०-४१, २८१-
गोवर्द्धनलीला ४	८४, २६५, ३६०
चत्वारिंशच्छतरागनिरूपणम् १७७-७८, १८५	नंददास ४, १२२, १२६, १३४-३५, १५७,
चितामणि ८१, ९८, ३३६	१६६, २४६-४७
चौरासी पद ७, १२४-२५, १३०-३२, १३६-	नक्षत्रलीला १०
३७, १५०, ३२५	नरसी जी रो मायरो ११
चौरासी पद (हित हरिवंश) [प्रति सं० ८३।	नवनीत ७७
२१५] २००, २६५-६६, ३०८, ३४१,	नागरसमुच्चय ३७
३४७	नाट्यलोचन १७४
चौरासी पद (हित हरिवंश) [प्रति सं० २१७।	नाट्यशास्त्र १७३, २१६
१०३] २००	नाथलीला १०
चौरासी पद (हित हरिवंश) [प्रति सं० ८५।	नारदसंहिता ५२, ६६
२१६] २००, २०१	नारदीय पंचरात्र १
चौरासी पद (हित हरिवंश) [प्रति सं० १३६।	निजरूपलीला १०
२१६०] २०१	नित्यकीर्तन ५
चौरासी पद (हित हरिवंश) [प्रति सं० १०५।	निबंधसंग्रह २८७
५५] २०१, २०२	निरोधलक्षण (षोडश ग्रंथ) १०३
चौरासी वैष्णवन की वार्ता १४, २८, ३२,	नीतिशतकम् ७७
२२७-२२८, २३५-३६, २३८-३९, २४२-	नृत्य अंक १४१, १४४
४५, ३५४	नृत्यपारिजात १४१
छंदः प्रभाकर ३३६, ३३६	नृत्यशाला १४०
जातक ११६	न्यू डिक्शनरी आव थाटस् ७३, ७७-८०,
जायसी ग्रंथावली १०८, २७०, १६६	८६-९०, ९५
जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धांत ३३६	पंचतंत्र १७४
जीवन दर्शन ६१	पंचमसारसंहिता १७६, १७८
जुगल सत (प्रति सं० २७६६।१६६६) २०७,	पद ८
२६३, २६५	पद-संग्रह ४१
जुगल सत (प्रति सं० ७१२।७३२) २०७,	पद-संग्रह (छोटीस्वामी) १२३, १३०, १३६,
२७८-७९, २६४, २६६, ३०५, ३०६,	१३६, १५८, १६४, १६५, २५७-६०,
३२०, ३२६, ३४२	२६५-६६, ३०३, ३१७, ३४८, ३५८
जुगल सत (प्रति सं० २५१।३२) २०८	पद-संग्रह (हरिदास) १२४, १२६, १३१-३२,
तिथिलीला १०	१३८, १४२, १५१, १५५, १६०, २७३,
द्वानलीला (गंग ग्वाल) १२	२७५

पद-संग्रह (विट्ठलविपुल) १३१, १३८	प्रियवतीसी १०
पद-संग्रह (विहारिनदास) १३१, १३८, १५१, १६८, २७६-२७७	प्रेमगाथा काव्य-संग्रह १२० फुटकर बानी ७
पद-संग्रह (कृष्णदास) १४१, १४७, १५७, १६३, १६६, २६१, ३०२, ३२४, ३४८, ३५०-५१	बानी ८ बावनीलीला १० बिहारीसतसई ७८
पद-संग्रह (नन्ददास) १५२, १६३, १६३, २४६-४७, ३४८, ३५२-५३, ३५७	बेस्ट कोटेशनस फ़ौर औल अकेजन्स ८० ब्रजभाषाव्याकरण २६६
पद-संग्रह (परमानन्ददास) १५३, १५६, १६१, १६३, १६८, १६०, २३७-३६, २६१, २६४-६५, ३०१, ३०२, ३०६, ३१६, ३२१, ३२३	ब्राह्मण (ग्रंथ) १ ब्रह्मज्ञान ८ भैरव गीत ४ भजन संगीत ३६२
पद-संग्रह (चतुर्भुजदास) १६७, १६३, २५०- ५२, २६५, ३२४, ३५७	भक्त कवि व्यास जी ८, ११७, १२४, १२६, १३१-३२, १३७-३८, १४०, १५०, १५२, १५६-६१, १६४, १६७-६८, २०३, २७३, २६३, २६५-६६, ३०४, ३०८, ३१६, ३२५-२६, ३४१, ३४४- ४५, ३४७
पद-संग्रह (कुंभनदास) १६१, ३२१	भक्त नामावली १४, १७, २२, २६, २६- ३०, ३३, ३६, ३८, ४०-४१, ४४, ४८
पद-संग्रह (गोविन्दस्वामी) १६५, ३०३	भक्तमाल (भक्तिरस बोधिनी) १३, १७, २६, २८, ३२, ४०
पद-संग्रह (प्रति सं० ३७१।२६६) २०४-२०६, २७८, २६३, ३०४, ३०८, ३२०, ३२६, ३३१, ३४१, ३४७, ३५८-५९	भक्तमाल २२, २६, २८, ३०, ३६, ३८, ४०, ४१, ४४, ४६, ४८
पद-संग्रह (प्रति सं० १६२०।३१७०) २०४- २०६, २७५-७६, २६३, २६५-६६, ३०४, ३०५, ३०८, ३०९, ३२६, ३४१, ३४५, ३५८	भक्तमाल (भक्तिसुधास्वाद तिलक) ३८-३९, ४१-४२, ४४, ४८
पदावली ४	भक्तमाल (हरिभक्ति प्रकाशिका) ४२, ४८
पदावली (परशुराम) १०	भक्तकल्पद्रुम ४२, ४८
परमानन्दसागर ३	भागवतपुराण १, २, १०२
परशुराम सागर १०, १३२, १३८, १५१, १६०, १६४, २०८	भातखंडे संगीत शास्त्र ३५६, ३५९
पल्लव ३३६	भाषा की शक्ति और अन्य निबंध ६४
पृथ्वीराजरासो ११६-१२०, ३३३	भ्रमरगीतसार १३, ३३१
पोयटिक्स ७६	मंगलाचारपद ८
प्रतीक ६४	महाजनक जातक ११६
प्रदीप ३१०, ३२२	महाभारत १
प्रबंधपद्म २८७-८८	
प्रयाग संगीतसमिति प्रयाग (वार्षिक संस्करण) ८०	

माधवानल कामकंदला १४१	रागदर्पण (फकीरुल्ला) १०३, १७६, ३५५-५६
माधुरी (पत्रिका) ८०, ८२, ९३, ९६, ९८, १०४, २२५	रागदर्पण (एम० एस० टैगौर) १७६
मान मंजरी अथवा नाममाला ४	राग तरंगिणी २१२, २२४-२५, २३२-३३, २३५
मानसिंह और मानकुतूहल १०३, १०८, १७६, ३५५-५६, ३६४	रागमाला ८
मिल्टन (भाग पाँच) १०६	रागमाला (अज्ञात) ११८
मिश्रबंधुविनोद ६-१२	रागमाला (तानसेन) ११७
मीरापदावली १३३	रागमाला (पुडरीक विठ्ठल) १८३
मीरा-माधुरी १४५, १७०-७१, ३१४	रागमाला (मेषकर्ण) १७८
मीरा-स्मृति-प्रथ १, ११, ४५, १०८, १३३, १३८-३९, १४४, १६०, १६४, १६८- ७०, २०९, २९०, २९७-३०१, ३०५, ३०९, ३१५, ३२०, ३२७, ३३१, ३३५- ३६, ३४२, ३४६-४७, ३६३	रागमाला (हरिराम व्यास) ११७
मुन्तखवुत् तवारीख ३९-४०	रागरत्नाकर (राधाकृष्ण) ५, ११७-१८
मेघदूत ११८-१९	रागसागरोद्भव ६
मोतीलीला १२	राजस्थान का पिगल साहित्य ११९
मोहिनी वाणी श्री गदाधर भट्ट जी की १२३, १४२-४३, १५४-५५, १६४, १६७, २९२, ३०७, ३४१, ३४४, ३४७	राजस्थानी ४५
यशोधरा ११२	राधागोविंद संगीतसार ६३
यामा १११	राधा जी की जन्म लीला १२
युगलशतक १०, १३८	रामचरित मानस ३११-१२, ३२८, ३३२
रसमंजरी ४	रामसागर १०, २९४, ३०५, ३०९, ३२६-२७, ३४७
रसज्जरंजन ३११	रामसागर (प्रति सं० ६८०।४९२) २०८, २८७, ३४४
रसिकप्रिया ४५	रामसागर (प्रति सं० ७८०।४९२) २७९-८०, २९६
राग और रागिनी १७४, १८२, १८५	रामायणम् ११२, ११८, १२०
रागकल्पद्रुम ५	रास के पद ८
रागकल्पद्रुमांकुर २२७, २३५, २३९, २४१, २५८, २६०, २८२	रासपंचाध्यायी ४, ८, ३२३-२४
रागचंद्रिका २२७, २३१, २३९, २४१, २५५, २५८, २८२	रुक्मिणीमंगल ४
रागचंद्रिकासार २२७, २४०	रूपमंजरी ४
रागगोविंद ११	रेबीनर (पत्र) ७०
	रेवातट समय (पृथ्वीराज रासो) ३३३
	रोगरथनाम लीला १०
	लिरिकल बैलेड्स ८७
	लीला समझनी १०
	वर्णरत्नाकर १७५
	वल्लभ सप्रदायी कीर्तन संग्रह ४, ५, १९६, १९८, २०३, २०९-११, २४७, २६३

वसन्तधमारकीर्तन ५	५७-५६, ६३, ६६, ६२, १०१, १४१,
वर्षोत्सवकीर्तन ५	१७५, २१६
वाक्यप्रदीप ६५	संगीतराज ४५, १८५
वाणी श्री श्री सूरदास मदनमोहन की १४६,	संगीतराग कल्पद्रुम १६५, २०२, २०६
१५६	संगीतराग रत्नाकर १६८, २०३, २०६
विक्रमस्मृतिग्रंथ ३५५, ३५६	संगीतशास्त्र ५१
विट्ठलविपुल जी की बानी ६	संगीतशिक्षा २५०-५१
विद्यापति पदावली ३१२, ३३४-३५	संगीतसमयसार १७५
विरहमंजरी ४, ३२४	संगीतसार (तानसेन) २१७
विशालभारत(पत्रिका) ८०, ६५, १०७, २२१	संगीतसीकर ८६
विष्णुपुराण १	संगीतसुधा ४५, २३३, २३५, २३६
वीसलदेवरासो ११६	समय प्रबंध ६
बृहद्देशी ५३, ६२-६३, १७४	सभाभूषण ११८
वेलिक्रिसन रुक्मिणी री ११६	समाज और साहित्य ८१
वैराग्यनिर्णय १०	सरस्वती (पत्रिका) १०१
वैशेषिकदर्शन ६५	स्कंदगुप्त विक्रमादित्य ७५
ब्रह्मवैवर्तपुराण १	स्वरमेल कलानिधि १०२
व्यास की बानी ८, १८, ३५८	सांघनिषेधलीला १०
संगानसागर १७५	साकेत १११
संगीत (पत्रिका) ६५, ६७, ६६-७५, ७८, ८२,	साखी (विहारिनदास) ६
८३, ८५, ८८, ६२, १००, १०४, १०५,	साखियाँ ८
१८०, १८५, २१८, २२१, २२५, २८६	सारंग (पत्रिका) ६३, ६५, ३३२
संगीतकौमुदी ६४, २३२, २५८, २८२, २८५	साधारणसिद्धांत ८
संगीतदर्पण ५०-५५, ५७-६१, ६६, ११८,	सामवेद ११८, १७३-७४
१७२, १८१-८२, २२४, २३१-३३,	साहित्य का मर्म ८५
२३७, २५५	साहित्यचिन्ता ३२२
संगीतदर्पण (भर्तृविहारीलाल) ६४, ११७	साहित्यजिज्ञासा ८१
संगीतपारिजात ५०-५६, ५८-५९, ६१-६३,	साहित्यदर्पण ३२१, ३३६
६६, ६८, १०१-१०२, २१६, २३१-३३,	साहित्यलहरी ३
२३७, २५५	सिद्धांत और अध्ययन ८१
संगीतनृत्याकर १४०	सिद्धांत पंचाध्यायी ४
संगीतप्रबंधसार भाषा (हरिवल्लभ) ११८	सुदामाचरित्र ४
संगीतप्रदीपिका ४५	सूरसंगीत १०७, २८५-८६, ३६३
संगीतमकरंद १७४, २१६, २२४-२५, २३१-३२	सूरसागर ३, १२१, १२६, १२८, १३२, १३६
संगीतरत्नाकर ४५, ५०, ५१, ५४, ५५,	१४२-४३, १४६, १५२, १५५-५६,

१६१-६२, १६५, १८८, २२४, २२८-	हरिलीला १०
३४, २६०, २६४-६५, ३०१, ३०६,	हरिवंशचौरासी ७
३१३-१५, ३१७-१९ ३२३, ३३०,	हरिवंशपुराण (नीलकण्ठ टीका) १४५
३४२, ३४४, ३४६, ३४८-४९	हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों के संक्षिप्त विवरण
सूरसारावली ३, १२६, १२८, १३३, ३२३	७-१०
शकुंतला १७४	हिंदी भाषा और साहित्य ७, ४३
शांडिल्यसूत्र १	हिन्दी साहित्य का इतिहास २, ६, १०, ४३,
श्यामसगाई ४	१९८
शिवसिंहसरोज ६-११	हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास ६,
श्रीकृष्णलीला हितहरिवंश (प्रति सं० १९५।	८, १०, ४३, ११८
२१९) २०१	हिंदुस्तानी संगीत पद्धति क्रमिक पुस्तक मालिका
श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी ६,	२३३, २६०, ३५५
१२४-२५, १४०, १४९, १५८, २६०-	हितचौरासी ७, २९३
६३, २९६, ३०३-३०७, ३२०, ३२५	हितचौरासीधाम ७
श्रीगोबर्धननाथजी के प्रादुर्भाव की वार्ता २२-२३	हितचौरासी, हित हरिवंश (प्रति सं० ३८।२१५)
श्री चौरासी जू (प्रति सं० २८९६।१७८१)	३०४, ३५८
२०२	हित चौरासी, हितहरिवंश (प्रति सं० ७९५।
श्रीमच्चौरासी पद (प्रति सं० २८००।१७८२)	५३०) २०२
२०२	हित हरिवंश चौरासी (प्रति सं० ५०९।५५)
श्री बिहारिनदास की बानी ९	२०२
श्रीमद्भागवत् महापुराण ६८	हिस्ट्री आव औरंगजेब ७६

अनुक्रमणिका

[पात्र]

अकबर १४-१६, २३, ३०, ३४, ३७, ३९, ४०, ४२-४३, २२७-२८, ३५५	एलहा ब्यूरिट ८६-९० एडिसन ९० एच० गिल्स ९० एच० ब्लौकमान ४१ एच० एस० जैरेट १८४ एस० एम० टैगोर १७६ ओंकारनाथ ठाकुर ६५, ६८-७१, ८२-८३, ८५, १०५, १०७, २२१, २८५-८६, ३६३ ओ० सी० गंगोली १७४, १८२, १८५ ओलिन डोक ७६ औरंगजेब ७६ कन्हैयालाल पोद्दार ३१०-११ कबीर १७० कल्लिनाथ ५४, १८२ कामेव ६५ कानन १०४ कारलायल ८० कालिदास ८७, ११८-१९, १७४ कृष्ण १-३, ६-७, ९-१३, १६, २१, २६, ३३, ३९-४०, ४४, ४८, ६८-६९, १८७, १०२, १०६-११, ११३, ११५, १२३, १२८, १३०-३१, १३६, १४१-४३, १४५-४६, १६०, १६८, २२८-३०, २३२-३४, २३७-३८, २५१-५२, २५८, २६१, २७४-७५, २७८, २८१, २८४, २८८, ३०३, ३१४, ३२६, ३३५, ३४०, ३५८- ५९, ३६४ कृष्णचंद ३० कृष्णचंद निगम १४१, १४४
अगरचंद नाहटा ६४ अबुल फ़जल ११, १८४ अतिया बेगम २१७, २२६, २३३, २४०, २४ ३, २४५-४६, २५१-५२, २५५-२५८, २८३ अमीर खुसरो १७५-७६ अमृत राय ६७ अलेक्सी टाल्सटाय ६७ अरस्तू ७६ अरुणकुमार सेन ६२ अल बदाउनी ३६ अशोकमल्ल १४१ अश्वघोष ११८ अहोबल ५१, ५६, ५८-५९, ६१-६३, ६६, ६२, १०२, २१६ आनंदकुमार ८१ आलफ्रेड आस्टिन ८० आलम १२०, १४१ आसघीर ८ इ० पो० ८० उदयन ६६ उमाशंकर शुक्ल ४, १२२, १२६-३५, १५७, १६६, २४६-४७ उमेश जोशी ६५, ७२, १०५ ए० जे० रैवेन ७६ ए० हंट ७३ एडगर एलन पो ८०	

- कृष्णदास ३-४, २१-२२, २७-२९, ३२,
 १२५, १२९, १३२, १३६, १४१, १४७,
 १५३, १५७, १६१, १६३, १६६, १६९,
 २१४, २४२-४५, २६१, २६४-६५,
 ३०२, ३०६, ३२४, ३४०, ३४६-४८,
 ३५०-५१, ३५४
 कृष्णदास (प्रकाशक) २२-२३, १२३, १४२-
 ४३, १४९, १५४-५५, १५९, १६४,
 १६७, २६२, ३०७, ३४१, ३४४, ३४७
 कुमारी एलबोल लोरा १०५
 कुमारी ह्वील्स योम ७०-७१, ७८ १०५
 कुंभनदास ३-४, २२-२६, २८, ३१-३२,
 १२२, १२५, १२९, १३४, १३६, १४१,
 १४७, १५३, १५७, १६३, १६६, २१४,
 २४०-४२, २६१, २६४-६५, ३०२, ३०६,
 ३१८, ३२१, ३२३, ३४०, ३४५-४६
 कोन्स्तन्तिनफेदिन ६७
 क्रोचे ८४
 खान साहब नासिर खाँ ६९
 खान साहब बन्दे अली खाँ ६९
 गंग ३३
 गंगवाल ११-१२, ४८-४९, २१०-११
 गंगाराम ११८
 गणेशप्रसाद द्विवेदी १२०
 गदाधर भट्ट ६, ३८, १२४-२५, १३६, १४०,
 १४२-४३, १४९, १५५, १५८, १६४,
 १६७, १६६, २१४-१५, २६०-६३,
 २६२, २६६, ३०३, ३०७, ३२०,
 ३२५, ३४१, ३४४, ३४७
 गुलाबराय ८१
 गोविंदस्वामी ३, ५, २६, ३३, ३६, ४६-४८,
 १२३-१२५, १३०, १३२, १३५, १३६,
 १४९, १५४, १५८, १६३, १६७, १६५,
 २१४-१५, २५२, २५७, २६२, ३०३,
 ३०७, ३१६, ३१८, ३२३, ३४०, ३४३,
 ३४५-४६, ३५७, ३६०
 गौस मुहम्मद ४३
 चंडीदास ८७
 चंदबरदायी ११९, ३३३-३४
 चतुर्भुजदास ३, ५, ३०-३३, १२२, १३०,
 १४८, १५४, १५८, १६७, १६३, २१४-
 १५, २४८-५२, २६१, २६५, ३०२,
 ३०७, ३१७, ३२०, ३२३, ३४०,
 ३४३, ३४५-४६, ३५७
 चार्ल्स डारविन ७३
 चुन्ना जी ६९
 चैतन्य ६
 छीतस्वामी ३, ५, ३६-३७, १२३, १३०,
 १३६, १३९, १४९, १५८, १६४,
 १६७, १६६, २१४, २५७-६०, २६२,
 २६५-६६, ३०३, ३०७, ३३७, ३४०,
 ३४३, ३४७-४८
 जगदीशचन्द्र वसु ६८, २२५
 जगन्नाथ प्रसाद 'भानु' ३३६, ३३९
 जयदेव ४४-४५, ३५५
 जयचंद ३३३
 जयदेवसिंह ६५, ६३, ६५, १०४, १०७,
 २१८, ३५५, ३५९
 जलधरिया कपूर १९, २१, २३६
 जवाहरलाल चतुर्वेदी ५
 जान बार्टलेट १०६
 जार्ज इलियट ७३
 जार्ज सेन्टस्वरी ८७
 जायसी १२०, १७०, २६६, ३५८
 जीव गोस्वामी १४५
 जी० डब्ल्यू० क्रिल ७१
 'जे० एन० सरकार ७६
 जेम्स एच० कजिन्स १०१
 जैनाबदी ७६
 ज्योतिरीश्वर १७५

टी० एम० राव ७४
 ड्राइजन ६५
 डेविड ८६
 डी० पी० नंजी १०५
 तन्ना ४३
 तानसेन १५, ३५-३६, ३६, ४२-४४, ४६-४७
 तासी ११
 तुलसी १०६, १२०
 तुलसीदास ६, ३११-१२, ३२८, ३३२-३३
 दामोदर ५१-५५, ५७-६१, ६६, १७२,
 १८१-८२, २२४
 दियाणा गोल्ड ६६
 दीनदयालु गुप्त २-५, ७-८, १२, १४-१५,
 १८, २०, ३३, ३८, ४२-४३, ११३,
 १२३, १३०, १३६, १३६, १४१, १४६-
 ४७, १५२-५३, १५६-५८, १६१,
 १६४, १६६-६८, १६०-६५, २३७-३६,
 २४६-४८, २५०-५२, २५७-६०, २६०-
 ६१, २६४-६६, ३०१-३०६, ३१६-२१,
 ३२३-३२४, ३४८, ३५०-५३, ३५७
 -५८, ३६२
 द्वारिकादास परीख १८, २२७-२८, २३५-३६,
 २३६, २४४
 देवराज ५४, ३२२
 धीरेन्द्र वर्मा २६६
 ध्रुवदास १४, १७, २२, २६, २८, ३०, ३२,
 ३६, ४०-४१, ४४, ४८
 नंददास ३-५, २८-३०, १२२, १२५, १२६,
 १३२, १३५, १४८, १५२, १५४, १५७,
 १६३, १६६-६७, १६३, २११, २१४,
 २४६-४८, २६२, २६४-६५, ३०२,
 ३०७, ३१६, ३२३-२४, ३४०, ३४३,
 ३४६-४८, ३५२-५३, ३५६-५७, ३६१
 नरपति नाल्ह ११६
 नरोत्तमस्वामी ४४

नलिनीमोहन सान्याल ८४, ६८
 नागरीदास ३७
 नाभादास १३, १७, २८, ३६-४१, ४४, ४८
 नारद, ४४, १७४, १७६, १७८, १८५, २१६,
 २२४-२५
 निबार्क २, ६
 निसार हुसेन खाँ ७४, ७५
 नीलकंठ १४५
 नेपोलियन ८६
 पंडितराव नगरक १००
 पदुमलाल पन्नालाल बख्शी ३१०, ३२२
 परमानंददास ३, १४, १७-२२, १२२, १२६,
 १३४, १४६, १५३, १५६, १६१-६२,
 १६५-६६, १६८, १६०, २११, २१४,
 २३५, २३७-३६, २६१, २६४-६५,
 ३०१-३०२, ३०६, ३१६, ३१६, ३२१,
 ३२३, ३४३, ३४५-४६
 परशुराम १०, १३२, १३८, १५१, १६०,
 १६३, २०८, २१४, २७६-८०, २६४,
 २६६, ३०५, ३०६, ३२७, ३४४, ३४७
 पलग्रैव ११२
 पार्श्वदेव १७५
 पृथ्वीराज (चौहान) ११६
 पृथ्वीराज (राठौर) ११६
 पुडरीक विठ्ठल १८३
 पुरुषोत्तमदेव आर्य ७३
 पोप (कवि) ७७
 पोलावरपु रामचन्द्र राव १०२
 प्रतापसिंह ४२
 प्रभातेदेव ६६
 प्रभुदयाल मीतल १२२-२३, १२५, १२७-३०,
 १३२-३६, १३६, १४६, १४८-४६,
 १५३-५४, १५६-५८, १६१, १६५-६७,
 २३८-३६, २४८-४६, २५६, २६१-६२,
 २६४-६५, ३०२, ३०३, ३०७, ३१६-

१७, ३२०, ३२३-२४, ३४०, ३४३, ३४५-४७	भाव भट्ट ३५६ मंगेशराम कृष्ण तैलंग २१६, २२४
प्रसाद (जयशंकर) ७५, ११३	म० भवानीसिंह ११७
प्रानलाल देवकरन नाजी १०५	मकरंद पाडे ४३
प्रिंस अली खाँ ६६	मतंग ४४, ५३, ६२-६३, १७४
प्रियादास १३, ४०	मधुकर शाह ७
फकीखल्ला १०३, १०७, १७६, ३५५-५६, ३६४	मनहर बर्वे ७१
फूलर न०	महावीरप्रसाद द्विवेदी ३११
फ्रायड हैवेल १४४	महात्मा गांधी ७१, ७३, ७६
फ्रेडरिक ७७	महादेवी १११
बटुकनाथ शर्मा २१६	महाराज रघुराजसिंह १५
बलदेवदास, करसनदास ३२४	महाराज श्रीशचन्द्र नंदी १०५
बाणभट्ट न०	महाराणा कुंभा ४५
बालकृष्णदास ६, १२४-२५, १३६, १४०, १४८, १५८, १६६, २६०-६३, २६६, ३०३, ३०७, ३२०, ३२५	महेशानारायण सक्सेना ६७
बिहारिनदास ६, १३१, १३८, १५१, १५५, १६८, २०४-२०६, २१४, २७६-७८, २६३, २६५-६६, ३०५, ३०६, ३२०, ३२६, ३४७, ३५६	माताप्रसाद गुप्त १७०
बिहारी ७८, ८५, ११७	माधव प्रसाद दुबे ११७
वीरबल ३०, ३७	माधवेन्द्र पुरी २३
बी० एन० भट्ट ८३, ८८	मानसिंह २४, २५, ३५४-५५
बेगम अख्तर फौजाबादी ६२	मिल्टन ६५, १०६
बेवरिज ७३	मिश्रबंधु ६-१२
बोवी ७७	मीर खलील ७६
बैजू ४४, ६६	मीराबाई ११, ४३-४६, १३३, १३८-३९, १४४, १६०, १६४, १६८, १७१, २०६, २१३, २६६-३०१, ३०५, ३०६, ३१४- १५, ३२०, ३२३, ३२७, ३३१, ३३५- ३६, ३४२, ३४६-४७, ३६३
बृजनाथ ४८	मुशी देवीप्रसाद १५
बृजभूषण शर्मा २६५	मुकुटधर पाडेय ८२, ६३, ६६, १०४
बृजरत्नदास १२, १४५, १७०-७१, ३१४	मुनिलाल ६८
भट्ट रमानाथ शर्मा १०३	मुसोलिनी ७०
भरत ४४, १७३-७४, १८०, २१६	मेषकण १७८
भर्तृ बिहारीलाल ६४, ११७	मोतीलाल मेनारिया ११६
भर्तृहरि ६५, ७६-७७	मैथिलीशरण गुप्त ७६
	यशोनांद ११८
	रमाबाई ४५

रविशंकर २२५-२६	लांगफेलो ६०
रवीन्द्रनाथ ठाकुर ६२, १०३, १०७, २२१	लार्ड बायरन ८०
राजशेखर ७६	लूथर (मार्टिन) ७८, ८६
राजा आसकरण ११, ३५-३६, ४३, ४७, १३६, २०६, २१४, २८०-८५, २६४- ६५, ३०५, ३०६, ३२७, ३४२, ३४६- ४७, ३६०	लेनिन ६५
राजा कुंभकर्ण १८५	लैडन ६२
राधा ३, ६, ७, ६, २६, ३३, ३६-४०, १४५-४६, २६१, २७४-७८, २८२, ३०८, ३२५, ३४७	लोचन २१२, २२४-२५, २३२-३३, २३५
राधाकिशोर गोस्वामी १८	लोची क्रिटिची ८७
राधाकृष्ण ११७-१८, १७२	वर्डस्वर्थ ८७
राधाकृष्णदास ७, ४०, ४२, ४६	वल्लभ ४६
राधामोहन सेन १८०	वल्लभाचार्य २, ३, (श्रीवल्लभ) १४-१५, १६-२१, २३, २७, १०२
रामकुमार वर्मा ६, ८, १०, ४३, ८२, ११८	वशिष्ठ ८७
रामदास ३६, ४०, २१४	वामन ३११
रामनरेश त्रिपाठी ६६	वाल्मीकि ८७, ११२
रामप्रसाद त्रिपाठी ३०१	वासुदेव गोस्वामी ७, ८, ११७, १२४, १२६, १३१-१३२, १३७-३८, १४०, १५०, १५२, १५६-६१, १६४, १६७-६८, २०३, २७३, २६३, २६५-६६, ३०४, ३०८, ३१६, ३२५-२६, ३४१, ३४४- ४५, ३४७, ३५८
रामवृक्ष बेनीपुरी ७८, ३१२, ३३४-३५	विक्रमादित्यसिंह निगम ६४, २३२, २५८, २८२
रामचन्द्र शुक्ल २, ६-११, १३, ४३, ८१, ६८, १०६, १६८, २६६, ३३१, ३३६	विजयदेव महाराज ६६
राम ८७	विट्ठलनाथ ३
रामसखे ११८	विट्ठल भूषण रा० शुक्ल ८३
रामामात्य १०२	विट्ठल विपुल ८, ६, १३१, १३८, २०४, २०६, २१४, २७५-७६, २६३, २६६, ३०४, ३०८, ३२६, ३४१, ३४५, ३५८
राव दूदा जी ४५	विपिनविहारी त्रिवेदी ३३३
रिचर ८६	विद्यापति ४४, ३१२, ३३४-३५
रीता हेवर्थ ६६	विष्णु १, २, ३२
रोम्याँ रोलौ ६२	विष्णु दिगंबर ७४, ८२, ६३, ६६, १०४, २२५-२६, ३६३
लक्ष्मीकांत त्रिपाठी १०१	विष्णुनारायण भातखंडे ५१, ५४, ११८, १७५-७६, १८३, २६०, ३५५-५६, ३५६
लक्ष्मीधर पंडित ५४	
लक्ष्मीनारायण सुधाशु ३३६	
लच्छू महाराज १०३	
ललिताप्रसाद सुकुल १, ११, ८१, १०८, १०६, २०६, २१७, २२०, २६०, २६७	

विष्णु शर्मा ५४	२६३-६४, २६२, २६५-६६, ३०३, ३०८,
विशम्भरप्रसाद शास्त्री ६४	३१६, ३२५, ३४१, ३४४, ३४७, ३५८
विश्वनाथ (आचार्य) ३२१, ३३६	सूर्यकांत त्रिपाठी निराला २८७-८८
विश्वनाथप्रसाद मिश्र ३३६	सोमनाथ ६३
विश्वामित्र ८७	सोमेश्वर १७४, १७६
वेदव्यास ६८	सोरीन्द्रमोहन टैगोर ६४, ३६४
वैष्णवदास ३०	स्काट ७७
व्यंकटमखी पंडित १७६	स्टीवेंसम ६५
व्यास १८, ४१, १३७-३८, १४०, १५०,	स्टूक और खडेलवाल २३०, २५५
१५२, ६०-६१, १६४, १६७-६८, २०३,	स्टोव (श्रीमती) ८०
२१४-१५	शंभुकर १७५
संतदास १४, १८	शकुंतला ८७
संपूर्णानंद ६१-६२, ६४	शशिभूषणदास गुप्त ३६३
सजीवनी (श्रीमती) ७५	शार्गदेव ५०-५१, ५४-५५, ५७-५६, ६६,
सत्येन्द्र २८८, २६४	६२, १७४-७५, २१६
सरयूप्रसाद अग्रवाल ६, ११७, १२४, १३०,	शिरीशचन्द्र नंदी १०५
१३६, १३६, १६८, २८०, २६२, २६४,	शिव (संगीतज्ञ) १७७-७८, १८२
२६६, ३०३, ३०५, ३०८, ३०९,	शिवसिंह सेगर ६-७, १०, १२
३१६, ३२५, ३२७, ३४१-४२, ३४४,	शेक्सपियर ७७
३४६-४७, ३५८	शेखसादी ७७
स० सुब्रह्मण्य शास्त्री २१६	शेंसटोन ७६
सियाराम तिवारी १०४	शैली १११
सुमित्रानंदन पंत ८२, ६७, २२१, २३६	श्रीकृष्णनारायण रातानजनकर २५०-५१
सुनीतिकुमार चाटुर्ज्या २८७	श्रीधर स्वामी १४५
सुरदास (बाबा) ३६४	श्रीपद बन्दोपाध्याय ३६२
सूरदास ३, १३-१७, २५-२६, २८, ३६,	श्री भट्ट ६, १०, १३८, २०७, २०८, २१४,
४४, ८७, १२१, १२५-२८, १३२-३३,	२७६, २८७, २६३-६६, ३०५, ३०६,
१३६, १४३, १४६, १५१-५३, १५६,	३२०, ३२६, ३४२
१६३, १८८, २११-१४, २२७-३६,	श्री सत्य १०४
२६०, २६४-६५, ३०१, ३०६,	श्याम सुंदर दास ७, ११, ४३
३१३-१५, ३१७-१६, ३२३, ३२८,	हसकुमार तिवारी ६५
३३०-३१, ३४२, ३४४, ३४६-५०,	हनुमान (हनुमान मतके) १७७-७८, १८१
३६३	हनुमान प्रसाद पोद्दार ३३२
सूरदास मदनमोहन ६, ३६-४०, १२४, १३०,	हजारीप्रसाद द्विवेदी ८५, २२१, २८७
१३६, १४६, १५६, १६८, २१३-२१४,	हरिदास ४४, ४५

हरिहर निवास द्विवेदी १०३, १०८, १७६, ३५५-५६, ३६४	६६, ३०४, ३०८, ३१६, ३२६, ३४१, ३४४-४५, ३४७, ३५८
हरिवल्लभ ११८	- हितहरिवंश ६, ७, २५, ४०-४१, १२४-२५,
हरिराय १४-१६, २४, २७, २८, ३१, २४५	१३०-३२, १३७, १४०, १५०, १६६-
हरीदास तोमर ४६	. २०३, २११, २१४, २७३, २६३,
हरिदास स्वामी ८, २५, ४१, ४३, ४४, १२४, १३१-३२, १३८, १४२, १५१, १५५, १६०, २०४-२०६, २१४-१५, २७३-	२६५-६६, ३०४, ३०८, ३२५, ३४१, ३४७, ३५८
७५, २६३, २६५-६६, ३०४, ३०८, ३२६, ३३१, ३४१, ३५८	हीराबाई (उर्फ जैनाबदी) ७६ .
हरिराम व्यास ७, ११६-१७, १२१, १२४, १२६, १३०, १३२, २७३, २६३, २६५-	हेनरी डेविड ८० हेनरी डेविड थोरो ७८ हौग ८६

शुद्धिपत्र

पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध	शुद्ध
भूमिका क	८	उदग्रथ	उदग्र
” घ	८	न	ने
” ट	१४	ह	है
” द	९	अविभावक	अभिभावक
११	२	जिनके	उनके
१८	१	परमानन्दादास	परमानन्ददास
१९	१०	म	में
२६	८	कुंभनदास	कृष्णदास
२६	१६	महाप्रभन	महाप्रभून
३५	२८	बोल	बोले
४३	२३	म	में
४६	१४	राजा असकरण	राजा आसकरण
४७	१७	होने कारण	होने के कारण
५४	१६	पघ, पघ	पघ
५६	१३	संगीत दामोदर	संगीत पारिजात
५७	४	बिक्कन	बिक्कत
५७	१५	मं	। म
५७	२१	अन्य-अन्य	अन्य
५७	२६	वही, पृ० १८	संगीतपारिजात, अहोबल, पृ० १८
६२	२१	वही, पृ० ६९	संगीतदर्पण, दामोदर, पृ० ६९
६५	१०	वह	वे
६५	१०	करता है	करते है
६७	३	राष्ट्रीय के गान	राष्ट्रीय गान
६८	२	भिव जी	शिव जी
७०	१५	लगा व	लगाव
७२	३२	हिचकिचाते	हिचकिचाते
७५	३४	once the once	once
८३	१	सं।म	संगम
९१	१०	कॉ	कवि

पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध	शुद्ध
६३	२	सं गीत	संगीत
१२६	५	।४	।४ (हरिदास)
१२७	८	देशख	देशाख
१३१	१२	भीजलिट	भीजलट
१३२	६	(हितहरिवंश)	(सूरदास)
१३८	२८	युगलशत	युगलशतक
१४०	१४	नृत्य के प्रकाश	नृत्य के प्रकार
१४४	१३	करता ।	करता है ।
१४५	२-३	प्रणय की की	प्रणय की
१४८	२६	वही, पद सं० १६	हस्तलिखित पद संग्रह, कृष्णदास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० १६
१४९	३१	वही, पृ० २६, पद सं० ५८	गोविंदस्वामी, काँकरोली, पृ० २६, पद सं० ५८
१५३	२८	वही, (दूसरा खंड), पृ० १३८८, पद सं० ३९४६	सूरसागर, (दूसरा खंड), पृ० १३८८, पद सं० ३९४६
१६३	२२	वही, पृ० १०१, पद सं० ३०८	सूरसागर, पृ० १०१, पद सं० ३०८
१६६	२१	वही, पृ० १९४, पद सं० ९	अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० १९५, पद सं० ८
१६७	२०	वही, पृ० ३२६, पद सं० ४१	अष्टछाप परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० ३२६, पद सं० ४१
१६८	२३	वही, पृ० २५८, पद सं० २६६	भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० २५८, पद सं० २६६
१७४	३	गायन गायन का	गायन का
१७५	२२	संगीताचार्य	संगीताचार्यों
१७८	१९	हिंडोला	हिंडोल
१८०	१७	खंभावती	खंभावती
१८२	१	(६)	(५)
१८३	११	पुंडरीक विट्ठल	पुंडरीक विट्ठल
१८८	१९	म	में
१८९	१३	लालत	ललित
१९२	६	रामकगी	रामकली
१९७	१४	१४	२४
२१४	२४	रामश्री	रामश्री

पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध	शुद्ध
२१४	३१	बिलावल, रामकली	बिलावल-रामकली
२१६	२	नटनारायण तथा चर्चरी	नटनारायण चर्चरी
२१७	१	निकर्ष	निकष
२१७	१६	emonion	emotion
२२६	३	ह	है
२२६	२३	और सिद्धांत	और समय सिद्धांत
२२७	८	शाहंशाह	शहंशाह
२२८	३१	(तृतीय खंड)	(द्वितीय खंड)
२३३	१	चरान	चराने
२३६	१३	५ बजे ७ बजे	५ बजे से ७ बजे
२३६	२६	रस और रागों	रस, रागों
२४४	४	श्री स्वामिनी जी जी	श्री स्वामिनी जी
२४५	२७	वही, पृ० ११६	८४ वैष्णवन की वार्ता, पृ० ११६
२५१	२	वादी स्वर (घ)	वादी स्वर धैवत (घ)
२५१	१५	रास सारंग	राग सारंग
२५५	३	षदों	पदों
२५५	११	गय	गेय
२५५	१२	असावरी	आसावरी
२७७	३०	प्रति सं० ३७१।२६४	प्रति सं० ३७१।२६६
२८८	१८	अपाी	अपनी
२९५	१	कलश > कलश	कलश > कलस
३५०	६	नि त	चि त
३६४	१	गाया करते थे	विष्णुपद गाया करते थे

टिप्पणी— पृ० ३५१ पर रूपक ताल में दिये गये पद की ताल बद्ध रचना अशुद्ध मुद्रित हो गई है। उसका शुद्ध रूप निम्न प्रकार से है—

स्थाई				क	हि	ना	S
				२		३	
प	र	ति	ते S	रे S	ब द न	की S	S
×			२	३	×	२	३
ओ S	प	क	हि	ना S	प र ति		
×		२		३	×		

(३६३)

अंतरा पहला

न	व	मो	ति	न	हि	ल	जा	व	ति	भ	ल	क	नि
×			२		३		×			२		३	
स	सि	सो	भा	ऽ	भ	ई	लो	ऽ	प	नि	र	ख	ति
×			२		३		×			२		३	

अंतरा दूसरा

ला	ग	त	चा	ऽ	ह	त	पिय	त	न	प	ल	क	न
×			२		३		(२		३	
भों	ऽ	ह	मा	नो	घ	टा	टो	ऽ	प	ख	ऽ	ख	त
×			२		३		×			२		३	